

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNE SATIRE DE L'OBJECTIVATION :  
CHANTAL MICHEL, MELANIE BONAJO ET LEE MATERAZZI

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR  
VÉRONIQUE BOILARD

AOÛT 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Thérèse St-Gelais, ma directrice de recherche, qui a su me guider tout au long du parcours en m'aidant à préciser ma pensée. Son implication dans une multitude de projets hors des murs de l'université, sa passion et son ouverture d'esprit sont des qualités inspirantes.

J'aimerais aussi remercier vivement mes collègues du collectif VIVARIUM. Depuis notre première rencontre, vous n'avez jamais cessé de pousser mes réflexions, mes idées. Vous m'avez donné l'occasion de sortir hors de ma zone de confort et grâce à notre collaboration, ce mémoire s'est vu bonifié.

Un énorme merci à mes parents qui m'ont soutenu dans mes choix et m'ont permis d'accéder aux études supérieures sans tracas. Merci aussi à ma sœur, Marie-Christine, pour tous ses conseils et toutes les pistes de réflexion sur lesquelles elle a su m'apporter.

Finalement, merci à Vincent qui a su m'épauler et me motiver au quotidien.

## TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES .....	iii
LISTE DES FIGURES .....	v
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
CHANTAL MICHEL, MELANIE BONAJO ET LEE MATERAZZI.....	7
1. 1 Chantal Michel (1968 – ) .....	7
1. 2 Melanie Bonajo (1978 – ) .....	11
1. 3 Lee Materazzi (1982 – ).....	15
1. 4 Conclusion. Mise en commun des diverses artistes.....	19
CHAPITRE II	
LA SATIRE : LES NORMES SOCIALES, L'IRONIE ET LA PARODIE. ....	21
2. 1 Satire .....	21
2. 2 Normes sociales .....	33
2. 3 Ironie.....	39
2. 4 Satire versus parodie .....	42
2. 5 Conclusion .....	46
CHAPITRE III	
LES NORMES DE GENRES ET LEURS EFFETS OPPRESSIFS .....	48
3. 1. 1 Féminisme.....	48
3. 1. 2 Le genre .....	50
3. 2 Les normes de genre .....	56
3. 3 La construction du corps genré .....	59
3. 4 Performativité du genre.....	66
3. 5 Effets néfastes des normes de genre .....	68
3. 6 Conclusion .....	75
CHAPITRE IV	
UNE SATIRE DE L'OBJECTIVATION. ÉTUDE DE CAS .....	77
4. 1. 1 Détournement du discours sur le corps-objet.....	78
4. 1. 2 Impossible corrélation.....	84
4. 2. 1 Appropriation des codes de l'objectivation, le <i>body-ism</i> .....	85



4. 2. 2 Non-instrumentalisation de la sexualité .....	87
4. 3. 1 La photographie comme médium de l'objectivation .....	91
4. 3. 2 La photographie comme médium de subjectivation .....	93
4. 4 Versus Allen Jones.....	97
4. 5 Conclusion. Une satire de l'objectivation .....	100
CONCLUSION .....	103
ANNEXE .....	111
BIBLIOGRAPHIE .....	153

## LISTE DES FIGURES

Fig. 1	Chantal Michel, <i>Hôtel Scribe n° 7</i> , 1999, photographie couleur sur aluminium, 95 x 95 cm. ....	111
Fig. 2	Chantal Michel, <i>Hôtel Scribe n° 8</i> , 1999, photographie couleur sur aluminium, 95 x 95 cm. ....	112
Fig. 3	Chantal Michel, <i>Das Puppenhaus n° 5</i> , 1999, photographie couleur sur aluminium, 120 x 120 cm. ....	113
Fig. 4	Chantal Michel, <i>Das Puppenhaus n° 7</i> , 1999, photographie couleur sur aluminium, 120 x 120 cm. ....	114
Fig. 5	Chantal Michel, <i>Das historische Gedächtnis mit seiner toten Zeit ist die Zukunft n° 2</i> , 2005, photographie couleur sur aluminium, 128 x 150 cm. ....	115
Fig. 6	Chantal Michel, <i>Das historische Gedächtnis mit seiner toten Zeit ist die Zukunft n° 8</i> , 2005, photographie couleur sur aluminium, 128 x 150 cm. ....	116
Fig. 7	Chantal Michel, <i>Der stille Gast n° 7</i> , 2006, photographie couleur sur aluminium, 150 x 120 cm. ....	117
Fig. 8	Chantal Michel, <i>Der stille Gast n° 11</i> , 2006, photographie couleur sur aluminium, 150 x 120 cm. ....	118
Fig. 9	Chantal Michel, <i>Der stille Gast n° 12</i> , 2006, photographie couleur sur aluminium, 150 x 120 cm. ....	119
Fig. 10	Chantal Michel, <i>Der stille Gast n° 14</i> , 2006, photographie couleur sur aluminium, 150 x 120 cm. ....	120
Fig. 11	Melanie Bonajo, <i>Furniture Bondage – Anne</i> , 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. <i>Furniture Bondage</i> . Kodji Press : Liège (Belgique), p. 1. ....	121
Fig. 12	Melanie Bonajo, <i>Furniture Bondage – Hanna</i> , 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. <i>Furniture Bondage</i> . Kodji Press : Liège (Belgique), p. 2. ....	122
Fig. 13	Melanie Bonajo, <i>Furniture Bondage – Marlous</i> , 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. <i>Furniture Bondage</i> . Kodji Press : Liège (Belgique), p. 4. ....	123

- Fig. 14 Melanie Bonajo, *Furniture Bondage – Lydia*, 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. *Furniture Bondage*. Kodji Press : Liège (Belgique), p. 5. .... 124
- Fig. 15 Melanie Bonajo, *Furniture Bondage – Linda*, 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. *Furniture Bondage*. Kodji Press : Liège (Belgique), p. 7. .... 125
- Fig. 16 Melanie Bonajo, *Furniture Bondage – Kinga*, 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. *Furniture Bondage*. Kodji Press : Liège (Belgique), p. 10. .... 126
- Fig. 17 Melanie Bonajo, *Furniture Bondage – Nora*, 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. *Furniture Bondage*. Kodji Press : Liège (Belgique), p. 11. .... 127
- Fig. 18 Melanie Bonajo, *Furniture Bondage – Renée*, 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. *Furniture Bondage*. Kodji Press : Liège (Belgique), p. 13. .... 128
- Fig. 19 Melanie Bonajo, *Furniture Bondage – Katja*, 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. *Furniture Bondage*. Kodji Press : Liège (Belgique), p. 14. .... 129
- Fig. 20 Melanie Bonajo, *Furniture Bondage – Prissilia*, 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. *Furniture Bondage*. Kodji Press : Liège (Belgique), p. 15. .... 130
- Fig. 21 Melanie Bonajo, *Furniture Bondage – Aileen*, 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. *Furniture Bondage*. Kodji Press : Liège (Belgique), p. 18. .... 131
- Fig. 22 Melanie Bonajo, *Furniture Bondage – Janneke*, 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. *Furniture Bondage*. Kodji Press : Liège (Belgique), p. 20. .... 132
- Fig. 23 Melanie Bonajo, *Furniture Bondage – Marlous<sup>bis</sup>*, 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. *Furniture Bondage*. Kodji Press : Liège (Belgique), p. 21. .... 133
- Fig. 24 Lee Materazzi, *Utensil Drawer*, 2008, photographie couleur, 101.6 x 76.2 cm. .... 134
- Fig. 25 Lee Materazzi, *Underwear Drawer*, 2008, photographie couleur, 101.6 x 76.2 cm. .... 135

Fig. 26	Lee Materazzi, <i>Storage Container</i> , 2008, photographie couleur, 101.6 x 76.2 cm. ...	136
Fig. 27	Lee Materazzi, <i>Cleaning Supplies</i> , 2009, photographie couleur, 101.6 x 76.2 cm. ...	137
Fig. 28	Lee Materazzi, <i>Shower Curtain</i> , 2010, photographie couleur, 86.4 x 63.5 cm. ...	138
Fig. 29	Lee Materazzi, <i>Hanging onto the Kitchen Table</i> , 2011, photographie couleur, 63.5 x 86.4 cm. ....	139
Fig. 30	Lee Materazzi, <i>Sitting Under My Grandfather's Chair</i> , 2011, photographie couleur, 86.4 x 116.8 cm. ....	140
Fig. 31	Lee Materazzi, <i>Hanging in the Closet</i> , 2011, photographie couleur, 157.5 x 116.8 cm. ....	141
Fig. 32	Lee Materazzi, <i>Kitchen Balance 1</i> , 2011, photographie couleur, 45.7 x 63.5 cm. ....	142
Fig. 33	Lee Materazzi, <i>Wall Paper</i> , 2011, photographie couleur, 63.5 x 86.4 cm. ....	143
Fig. 34	Francesca Woodman, <i>House no3</i> , 1976, tirage argentique, 14.6 x 14.6 cm. Collection de George and Betty Woodman. ....	144
Fig. 35	Francesca Woodman, <i>House no4</i> , 1976, tirage argentique, 14.6 x 14.6 cm. Collection de George and Betty Woodman. ....	145
Fig. 36	Francesca Woodman, de la série <i>Providence Rhode Island</i> , 1979-1980, tirage argentique. ....	146
Fig. 37	Francesca Woodman, <i>Untitled (New York)</i> , 1979, photographie argentique. ....	147
Fig. 38	Francesca Woodman, de la série <i>Space<sup>2</sup></i> , 1976, tirage argentique, 13.7 x 13.3 cm. Collection de George and Betty Woodman. ....	148
Fig. 39	Allen Jones, <i>Chair</i> , 1969, acrylique sur fibre de verre et résine, avec cuir, 77.5 x 56 x 99 cm. Collection du Tate Museum. ....	149
Fig. 40	Allen Jones, <i>Table</i> , 1969, acrylique sur fibre de verre et résine, avec cuir. ....	150
Fig. 41	Allen Jones, <i>Hatstand</i> , 1969, acrylique sur fibre de verre et résine, avec cuir. ...	151
Fig. 42	Terry Richardson, 2007, photographie couleur. Trois différentes images de la campagne publicitaire du designer Tom Ford pour sa nouvel ligne de parfum pour hommes. ....	152



## RÉSUMÉ

Le présent mémoire a pour but d'analyser un motif se retrouvant dans la production d'artistes-photographes actuelles. Il s'agit d'un motif traitant de l'objectivation et du corps-objet en représentant le corps féminin en contiguïté d'objets usuels. Ce motif est apparu dans les productions de Chantal Michel, artiste suisse, Melanie Bonajo des Pays-Bas et de Lee Materazzi, photographe des États-Unis. Chacune à sa manière, ces artistes abordent l'objet usuel en créant des liens sémantiques entre ces objets et des corps féminins.

L'insistance sur les objets et le domestique, ainsi que le lien métaphorique entre les corps et les accessoires de la demeure ont mené à l'hypothèse voulant que ces œuvres soient des satires de l'objectivation. Cette hypothèse est démontrée, dans un premier temps, avec les théories du mode satirique. La satire y est définie comme une attaque ironique dirigée contre une norme sociale jugée obsolète ou comme entravant le progrès social. Afin de déceler de quelles normes il y a critique dans les œuvres de Michel, de Bonajo et de Materazzi, certaines théories féministes, ainsi que leurs diverses conceptualisations du genre sont ensuite examinées. Les normes de genre sont pointées comme étant la cible de la satire dans le motif, car ces normes ont pour effet néfaste d'engendrer l'objectivation, c'est-à-dire une relation à sens unique dans laquelle une personne est envisagée comme un corps-objet; un instrument du désir.

En usant d'ironie, les artistes de cette étude déjouent l'objectivation, tout en explicitant qu'il s'agit de l'objet de leur attaque satirique. En représentant le concept de corps-objet en corps-objet-usuel plutôt qu'en objet de désir, elles détournent la signification de ce concept. Aussi, dans leurs appropriations des codes et des médiums de l'objectivation, elles usent d'antiphrase et sabotent l'objectivation traditionnelle. Bref, malgré l'usage des procédés de l'objectivation et de ses concepts, l'ironie dans les œuvres du corpus permet de freiner l'objectivation qui pourrait se produire en usant de ceux-ci. Le détournement de la tactique du *body-ism* par une non-instrumentalisation de la sexualité ainsi que l'appropriation du concept de corps-objet dans la mise à l'épreuve de l'équation corps objet créent un jeu d'esprit dans lequel une critique peut être émise. Au final, il sera fait manifeste que Michel, Bonajo et Materazzi mettent à mal l'idée même qu'un corps puisse être perçu tel un objet, émettant ainsi une satire de l'objectivation.

### Mots-clés :

Chantal Michel, Melanie Bonajo, Lee Materazzi, satire, objectivation, ironie, norme de genre.

## INTRODUCTION

Construites sur les bases d'une société hétéronormée, les normes de genre, rattachant les femmes à la domesticité et les hommes au domaine public, instaurent une dichotomie qui, par sa répétition et sa performativité, fût si bien implantée qu'elle finit par sembler naturelle à tous et anhistorique. Si bien que, pendant des siècles, dans la majorité des sociétés, « la vie domestique était le lieu et le mode d'organisation de l'existence de la majorité des femmes (épouses ou filles) et les valeurs idéologiques rattachées à la « féminité » étaient définies par ce lien à la vie domestique. »<sup>1</sup> Dans le but de rendre évidentes les oppressions engendrées par les rôles de genre en société, certaines artistes féminines illustrèrent, dans leurs œuvres, « le thème du cercle de l'enclos, de l'abri, de la chambre, bref d'un espace intérieur clairement séparé de l'extérieur et complet en lui-même, [pour parler] d'un vécu collectif (le confinement) qui fut commun aux femmes. »<sup>2</sup> Reposant sur cette prémisse, la présente recherche s'intéresse à découvrir des artistes contemporaines représentant la demeure tel cet endroit d'isolement et d'aliénation. Or, les artistes photographes contemporaines ayant émergé de ces recherches ont su faire ressortir diverses critiques en lien avec l'espace privé, dépassant le seul confinement. À cet effet, plusieurs tactiques ont fait surface à travers les représentations d'espaces intérieurs, tels le faire-corps avec la domesticité, l'incarnation de l'espace privé, le mimétisme des objets usuels et la feinte du corps-objet. À travers notre étude, nous nous questionnerons donc sur les possibles significations de ces stratégies visuelles.

Ce mémoire fut d'abord motivé par une rencontre avec les œuvres photographiques de l'artiste suisse Chantal Michel (1968 –) dans lesquelles le personnage use de mimétisme afin

---

<sup>1</sup> Rose Marie Arbour. 1982. « Art et féminisme ». *Catalogue de l'exposition Art et féminisme*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, p. 7

<sup>2</sup> *Ibid.*

de faire tapisserie dans l'espace domestique. Dans ses photographies, Michel use de son propre corps et le met à l'épreuve de l'espace en cherchant à faire corps avec la domesticité. Avec un humour noir, cette artiste suggère que son personnage ne fasse qu'un avec les meubles l'entourant. Cette pointe d'humour, voire d'ironie, dans la représentation du lien entre femmes et domesticité suscita en nous un vif intérêt et nous fit nous questionner sur les possibles récurrences de ces croisements. Les recherches d'éventuelles réapparitions de ce thème furent fructueuses et nous firent découvrir d'autres artistes usant de tactiques semblables. Il s'agit de Melanie Bonajo (1978 –), une artiste des Pays-Bas et de l'états-unienne Lee Materazzi (1982 –). En effet, dans certaines de leurs œuvres, ces photographes montrent elles aussi une association ironique d'objets domestiques et de corps féminins tout en déjouant, par le jeu d'esprit, les concepts de corps-objets et de corps au service du domestique.

Ainsi, ces trois artistes se sont vues réunies dans le corpus de cette recherche. Travaillant toutes trois la photographie artistique depuis les années 2000, Michel, Bonajo et Materazzi œuvrent à représenter le corps féminin en contiguïté d'objets usuels et domestiques et créent des liens de réciprocité entre eux par leur recours commun à une métaphore sémantique entre corps et objets. Chacune à leurs manières, ces artistes représentent des femmes se camouflant vainement à l'aide d'objets domestiques, mimant leurs environnements ou se liant aux accessoires de la demeure dans une volonté de « faire corps » avec ces derniers. Ainsi, suite à la découverte de leurs pratiques et à la lumière de leurs ressemblances, il nous est apparu un motif récurrent, qui se présentera ici telle une photographie traitant de l'objectivation et du corps-objet en montrant le corps féminin en contiguïté d'objets usuels.

La présente recherche a donc pour but d'analyser et d'explicitier ce motif. Pourquoi est-il récurrent? Que dénonce-t-il? Que signifie cette obsession pour les objets? Dans un premier temps, l'exagération dans la volonté de mimer les objets domestiques ainsi que l'ironie présente dans la métaphore du corps-objet nous ont mis sur la piste de la satire. Puis, l'abondance de signifiants propres au domestique et l'exclusivité de modèles et d'artistes féminins nous firent adopter une perspective féministe envers ces images. En articulant ces

approches, ainsi qu'en prenant compte de l'insistance sur le thème de l'objet, nous nous sommes interrogée sur les liens entre ces images et le concept du corps-objet; de ses diverses manifestations telles que commentées dans les théories de l'objectivation. C'est pourquoi l'hypothèse qui sera questionnée tout au long de ce mémoire consistera à prouver que ces œuvres sont des satires dans lesquelles l'objectivation est dénoncée et critiquée de manière ironique. Pour défendre cette hypothèse, nous nous appuierons sur des théories de la satire en les adaptant au contexte postmoderne de notre recherche, ainsi qu'au domaine des arts visuels. À cet effet, nous examinerons, dans un premier temps, les auteurs et théoriciens classiques de la satire en nous penchant sur les écrits de Northrop Frye et de Mikhail Bakhtine, pour ensuite nous pencher sur des auteur.e.s plus contemporain.e.s tel.le.s Sophie Duval, Jean-Pierre Saïdha, Linda Hutcheon et Pascal Engel, afin d'actualiser notre définition. Nous affirmerons que la satire est l'attaque par principe comique, ironique ou grotesque d'une norme sociale. À ce titre, nous nous appuierons ensuite sur les textes d'auteur.e.s féministes afin d'aborder des normes sociales du genre et leurs conséquences néfastes, car elles s'avèreront l'objet de la critique satirique dans ce motif. Les auteur.e.s sur lesquels nous porterons notre attention sont d'une part A. Baril<sup>3</sup> pour ses diverses conceptualisations du genre, Colette Guillaumin et Sandra Lee Bartky pour la construction du corps genré, Judith Butler pour la performativité du genre et Barbara L. Fredrickson, Shelagh Wynne Robinson et Rachel M. Calogero pour leur théorie de l'objectivation.

Par ailleurs, si l'étude de ce motif suscite un intérêt, c'est parce que peu d'études ont fait dialoguer ensemble la satire et le féminisme. Les cas connus concernent plus particulièrement une articulation du féminisme avec le grotesque<sup>4</sup> (exclusivement) et non avec les autres manifestations de la satire telle que l'ironie. Cette étude veut ainsi permettre ce dialogue qui

---

<sup>3</sup> Portant maintenant le nom d'Alexandre Baril, l'auteur dont il est question ici a choisi d'opter pour la dénomination A., plutôt que son ancien prénom « Audrey » pour désigner ses textes antérieurs. Ce pour quoi nous ne nommons pas ici son prénom entier.

<sup>4</sup> En voici des exemples : Ross, Christine. 2003. « Redefinitions of Abjection in Contemporary Performances of the Female Body. » *Modern Art and the Grotesque*, (ed.) France S. Connelly. New York : Cambridge University Press, p. 281-291. Russo, Mary. 1995. *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity*. New York: Routledge. Kubacki, Iwona Maria. 1997. *Angela Carter's Feminist Grotesque*. University of New Brunswick.



s'avèrera fort prometteur étant donné la portée critique de ces deux approches. De son côté, la satire révèle, par principe comique, l'obsolescence et l'inadmissibilité de certaines normes, alors que l'approche féministe s'attaque à mettre en lumière les processus sociaux d'oppression. Nous observerons ainsi, dans ce mémoire, la possible articulation de ces approches à l'aide d'études de cas précis. Par conséquent, la portée critique d'une telle alliance sera rendue manifeste.

L'analyse des œuvres se fera sur le plan iconographique, c'est-à-dire que nous nous concentrerons sur les éléments présents dans les images, sur les représentations elles-mêmes, et non sur les discours des artistes par rapport à leurs pratiques. L'insistance sur les objets domestiques, le faire-corps des personnages dans leurs environnements ainsi que les vains camouflages seront les points visuels centraux sur lesquels nous baserons notre questionnement. Ces éléments, mis en dialogue avec la satire et l'objectivation, nous permettront de mettre en lumière les liens entre les œuvres de Michel, de Bonajo et de Materazzi.

### **Division des chapitres**

Le premier chapitre traitera des artistes du corpus ainsi que de leurs œuvres. Sans commenter leurs productions en profondeur, une brève présentation s'avèrera nécessaire afin de mettre la recherche en contexte. Il sera question de décrire iconographiquement les œuvres en pointant particulièrement les tactiques mimétiques des artistes visant à se camoufler vainement à l'aide d'accessoires domestiques.

Le second chapitre portera sur des théories de la satire. Cette section permettra d'asseoir les différents éléments de ce mode et de bien comprendre chacune de leurs particularités. D'abord, une introduction générale du terme sera exposée, ainsi qu'une définition proposant que la satire soit une critique ironique ou grotesque d'une norme sociale. Cette définition sera rendue possible grâce à l'actualisation des formes classiques de la satire, émises par Duval et Saïdah, voulant que le genre satirique soit stable et ait tombée en déclin au XVIII<sup>e</sup> siècle,

alors que le mode satirique puisse être adapté à divers médiums et soit plus poreux. Cette actualisation sera également rendue possible grâce aux théories d'Hutcheon et d'Engel sur l'ironie et la critique postmoderne, qui adaptent la définition du mode satirique dans une optique contemporaine. Puis, afin de bien définir chacun des termes de la théorie de la satire, des sections seront consacrées aux normes sociales, à l'ironie et aux différences entre la satire et la parodie. Puisque l'objet de la critique satirique sera ici énoncé comme portant sur les normes sociales, une définition en profondeur de ce terme sera proposée voulant que les normes sociales soient des règles implicites, partagées par une collectivité et impliquant un devoir de conformité. L'ironie sera ensuite analysée en profondeur puisqu'il s'agit d'un des tropes le plus fréquemment employés par la satire et agissant également comme son principe révélateur dans bien des cas. Ce terme sera défini comme étant une antiphrase, comportant des principes de déformations, de détournements et de critique, mais également comme un art d'interroger afin de révéler de fausses croyances. Finalement, la dernière section proposera de faire apparaître les différences entre la parodie et la satire. Ces deux modes étant fréquemment confondus, puisqu'ils utilisent des procédés semblables, il nous fallait les différencier afin de bien émettre les balises du mode satirique. La distinction flagrante entre ces deux modes concernera l'objet de la critique. Du côté de la parodie, cet objet a une portée intertextuelle, c'est-à-dire que la critique concerne une autre œuvre en particulier. Tandis que pour la satire, la critique a une portée extratextuelle; elle est à propos de la réalité et du monde social.

Le troisième chapitre traitera de certaines écoles de pensée féministe, de diverses conceptualisations du terme « genre », des normes de genre ainsi que des effets néfastes de ces normes. Une mise en contexte du terme féminisme sera d'abord effectuée pour bien cadrer les théories du genre qui seront par la suite expliquées selon trois axes; l'essentialisme, le foundationalisme biologique et le constructivisme social. Cette section aura pour but de définir ce terme qui s'avèrera central à ce chapitre. En effet, puisque la satire aura été définie comme s'attaquant à des normes sociales, nous aborderons dans ce chapitre les normes dont il est question dans les œuvres à l'étude. Une section sera par conséquent entièrement consacrée à définir les normes du genre et la manière dont elles sont construites et apparaissent en société. Les normes de genre seront définies comme étant des règles

entourant l'identification à un genre et les comportements à adopter selon cette identification. À l'aide de Guillaumin et de Bartky, nous expliquerons de quelles manières ces normes sont des constructions qui sont effectives notre vie durant, et à l'aide de Butler, nous observerons comment ces normes nous produisent en tant qu'individu. Finalement, une dernière section concernera l'un des effets néfastes de ces normes, soit l'objectivation. Il sera question des principales caractéristiques de ce type de relation; soit qu'il s'agit d'une manière d'envisager le corps de l'autre comme un objet, instrumentalisé pour et par ses fonctions sexuelles et étant dominé par le regard désirant et autoritaire de l'observateur.

Le quatrième et dernier chapitre se penchera sur l'analyse des oeuvres en regard des théories abordées aux deuxième et troisième chapitres. Il sera question de déceler, à l'aide des éléments visuels des œuvres photographiques, l'ironie permettant de les qualifier de satires. Cette ironie sera présente dans la manière d'envisager le terme « objet » vis-à-vis la théorie de l'objectivation. Cette dernière considérant le corps-objet comme un corps-objet-de-désir, alors que les artistes à l'étude le prennent au pied de la lettre en représentant le corps-objet en corps-objet-usuel. Cette interprétation sera ensuite mise à l'épreuve dans l'équation « corps objet ». Est-ce plausible? À travers une tactique de camouflage volontairement raté, les artistes nous feront voir que cette équation est improbable, car mis en présence l'un de l'autre, les corps s'affirment en tant que corps vis-à-vis des objets qui les entourent, rendant ainsi contestable d'envisager les personnes tels des instruments usuels. D'autre part, l'ironie se révélera également dans l'appropriation des codes visuels et des médiums de l'objectivation. En effet, les artistes useront de la tactique visuelle de représentation des corps sans visage qu'est le *body-ism*, mais détourneront le but de cette pratique en n'instrumentalisant pas les corps ainsi représentés. D'ailleurs, en usant de la photographie, il sera démontré que plutôt que d'objectiver les corps dans leurs photographies, Michel et Materazzi usent de ce médium tel un outil de subjectivation à travers l'autoreprésentation, l'écran photographique et la mascarade. Ces détournements ironiques permettront une non-objectivation dans les photographies de ce corpus et mettront en lumière une critique satirique de l'objectivation par la non-transformation des corps en objets usuels et par la non-instrumentalisation objectivante.



## CHAPITRE I

### CHANTAL MICHEL, MELANIE BONAJO ET LEE MATERAZZI.

Chantal Michel, Melanie Bonajo et Lee Materazzi sont les trois artistes principales de cette étude. Elles sont toutes trois des femmes photographes actuelles, elles viennent de différents pays, ont différentes formations, mais elles se rejoignent néanmoins sur plusieurs points formels dans leurs œuvres. Nous les avons regroupées ici afin de faire ressortir un thème qu'elles abordent toutes à leur manière. Il s'agit du motif que nous avons défini en introduction en tant que : « photographie traitant de l'objectivation et du corps-objet en représentant le corps féminin en contiguïté d'objets usuels. » Les chapitres suivants nous permettront d'entrer dans les détails de ce motif en démontrant qu'il s'agit d'une satire de l'objectivation. Mais pour l'instant, nous nous attarderons à la simple description des éléments visuels de ces images, ainsi qu'aux discours entourant ces œuvres – discours qui toutefois sont peu nombreux et ne proposent malheureusement pas une analyse en profondeur des photographies.

#### 1.1 Chantal Michel (1968 – )

Chantal Michel est une artiste suisse, née à Bern en 1968. Elle a étudié la céramique à l'école d'arts visuels de Bern de 1989 à 1993 et est diplômée de l'Académie des Beaux-Arts de Karlsruhe en Allemagne en 1998. Michel entreprend sa carrière en 1999. Elle expose dès lors en groupe et en solo, avec les expositions *24 h Deluxe*, à l'hôtel Scribe de Paris; *Young – Junge Schweizer Fotografie*<sup>5</sup> au musée de la photographie de Winterthur (Suisse); *I never promised you a rose garden* au Kunsthalle de Berne ; et dans les galeries allemandes Büro für

---

<sup>5</sup> Jeunes photographes suisses. Traduction de l'auteure.

Fotografie et Galerie Karin Sachs. Prolifique, elle compte plus de 45 expositions solos à son actif depuis 1999 et plus de 60 participations à des expositions en groupe, dont une au TATE en 2003 avec *Art, Lies and Videotapes*.<sup>6</sup>

À travers sa pratique, Michel a créé plusieurs photographies dans lesquelles la femme fait écho aux meubles l'entourant : aux tables, aux lampes et aux rideaux, par exemple. Plusieurs œuvres de ce type ont retenu notre attention parmi quatre de ses séries de photographies couleur sur aluminium. Nous avons retenu deux œuvres de la série *Hotel Scribe* (1999), qui comporte neuf photographies (fig. 1 et 2). Nous avons également opté pour deux photographies de la série *Das Puppenhaus*<sup>7</sup> (1999), composée de huit oeuvres, (fig. 3 et 4) et de deux œuvres de *Das historische Gedächtnis mit seiner toten Zeit ist die Zukunft*<sup>8</sup> (2005), qui est une série de onze photographies. Finalement, de *Der stille Gast*<sup>9</sup> (2006), quatre images ont été conservées sur une suite de quinze (fig. 7 à 10).

Les photographies choisies pour cette étude sont toutes des autoportraits. À l'instar de Cindy Sherman, Michel, dans ses œuvres, endosse des rôles. Tantôt, elle est une fée, tantôt une enfant, tantôt une présence dissimulée dans une pièce. Dans les œuvres que nous avons sélectionnées, elle cherche à faire corps avec son environnement; soit en répliquant les caractéristiques d'un objet dans la pièce ou en faisant tapisserie dans l'espace. Son visage n'est presque jamais visible. Seulement trois photographies du corpus nous y donnent accès : *Das Puppenhaus* n° 5 et n° 7 (fig. 3 et 4), et *Der stille Gast* n° 7 (fig. 7). Dans ces œuvres toutefois, Michel détourne le regard et ne nous observe pas. Elle pose avec des expressions faciales neutres et statiques, tel un mannequin de vitrine, en laissant le champ libre au regard qui l'observe.

---

<sup>6</sup> Chantal Michel. *Biographie*. Récupéré en ligne le 14 mai 2014. [http://www.chantalmichel.ch/index\\_biographie.html](http://www.chantalmichel.ch/index_biographie.html).

<sup>7</sup> La maison de poupée. Traduction de l'auteure.

<sup>8</sup> La mémoire historique de son temps mort, c'est l'avenir. Traduction de l'auteure.

<sup>9</sup> L'hôte silencieux. Traduction de l'auteure.

Le Deutsch Börse Group, qui détient des œuvres de Michel dans sa collection, décrit l'artiste comme suit sur son site :

[...] Chantal Michel has staged herself in various spaces. Her picture series show her, for example, in a disused brewery and in a hotel. She changes her form like a chameleon: costume, gestures and mimicry blend in subtly with the threatening or contemplative surroundings. The mise-en-scène blurs the dividing line between object and subject: Chantal Michel becomes an object controlled by space – the space, by contrast, becomes the subject through the presence of the personified spirit of the place.<sup>10</sup>

En d'autres termes, Michel joue sur les limites entre sujet-objet; le corps devenant un objet dans l'espace, alors que l'espace devient sujet par la présence de ce corps fusionné à l'environnement. Le vocable de caméléon sied en effet à sa démarche; il illustre bien la manière dont l'artiste adopte les configurations et les couleurs des objets qu'elle calque. Par exemple, dans les deux œuvres de la série *Das historische Gedächtnis mit seiner toten Zeit ist die Zukunft* (fig. 5 et 6), elle prend à la fois la posture et la couleur de l'objet auquel elle fait écho. Elle pose en robe blanche et en position « à plat » à l'instar de la commode sur laquelle elle repose dans l'œuvre n° 2 de la série et porte une robe blanche et bleu en position recroquevillée pour mimer les lampes dans la figure n° 8. Ce phénomène est d'ailleurs amplifié dans la série *Der stille Gast*, où chacune des photographies présente Michel reproduisant les configurations des articles domestiques de son environnement. Dans *Der stille Gast* n° 7 (fig. 7) par exemple, elle est dissimulée sous une table en verre et porte une robe de la même couleur que le tapis sur lequel elle est étendue. Elle semble inanimée, à l'instar de la table sous laquelle elle se trouve, et pose immobile au même titre que le tapis sur lequel elle s'étend. Le même procédé est employé dans les autres images de la série. En adoptant les couleurs et les poses des meubles et en cherchant à se camoufler dans la demeure, Michel tend à devenir une figure confondue avec l'espace. De même, dans la série *Das Puppenhaus*, elle tente de se camoufler en se représentant au milieu de collections d'objets, répliquant, dans ses vêtements, les couleurs de ces articles. Elle se positionne de manière à prétendre être un objet de plus dans ces étalages d'accessoires similaires.

<sup>10</sup> Deutsche Börse Group. *Chantal Michel*. Récupéré en ligne le 10 mai 2013. [http://deutsche-boerse.com/dbg/dispatch/en/kir/dbg\\_nav/corporate\\_responsibility/33\\_Art\\_Collection/40\\_artists/04\\_MR/44\\_michel](http://deutsche-boerse.com/dbg/dispatch/en/kir/dbg_nav/corporate_responsibility/33_Art_Collection/40_artists/04_MR/44_michel)

Paradoxalement, le camouflage échoue dans ces œuvres, puisque sa présence est toujours discernable dans l'espace et ceci est d'autant plus manifeste dans cette série lorsqu'elle est en présence de cette multitude de petits objets. En plus de mimer les objets l'entourant, Michel met à mal leurs rôles, mais le sien également. Par exemple, dans *Der stille Gast n° 11* (fig. 8), l'artiste n'utilise pas du canapé selon sa fonction qui consiste à s'y asseoir. Plutôt, elle se couche sous les coussins de ce meuble qui reposent maintenant sur elle. Sa présence empêche maintenant l'usage de ce meuble. Michel est également dysfonctionnelle cette relation. En mimant l'inertie du canapé, elle s'empêche tout mouvement dans cette volonté de se rendre indiscernable de ce meuble.

La tactique « tapisserie » de Michel démontre une volonté de faire corps avec l'espace et avec les accessoires qui l'entourent, à l'instar, par exemple, de Francesca Woodman qui utilise des procédés semblables. Bien que dans ses œuvres, Woodman devienne une figure insaisissable et spectrale, une volonté d'hybridation avec la demeure est tout de même présente, comme chez Michel. En effet, dans plusieurs de ses photographies, Woodman tente de se camoufler dans les murs et les objets de son habitat. Par exemple, dans sa série *House* de 1976 (fig. 35 et 35), la longue exposition photographique rend fantomatique la présence de l'artiste qui se dissimule sous les fenêtres et le foyer. Dans une œuvre de la série *Providence Rhode Island* (1979-1980) (fig. 36), elle prend place dans un meuble vitré aux côtés d'animaux empaillés, devenant elle aussi un objet à présenter et collectionner; un accessoire inanimé – comme Michel dans *Hotel Scribe n° 7* (fig. 1) où elle feint d'être une sculpture sur un piédestal ou dans *Das Puppenhaus n° 7* (fig. 4), où elle fait office de bibelot. Dans *Untitled* (New York) de 1979 (fig. 37), Woodman pose un squelette de poisson sur son dos nu, faisant référence au mur de béton qui s'effrite, et dont on voit l'armature, contre lequel elle est appuyée. Il y a dans cette photographie une métaphore liant son corps à la demeure. À cet effet, Jui-Ch'i Liu mentionne que Woodman est à la recherche d'un espace autre que celui de la domesticité; un espace qui ne serait pas chargé par les signes du patriarcat :

[...]Woodman shows an active longing and a positive struggle to merge with the wall. She is not afraid of "the absorption of her ego within an ominous, abandoned setting." Feminine space is not so much a "threatening world" as a lure with which she desperately wants to fuse. Woodman's self-representations aim to create alternative space beyond the control of patriarchy. This liberative space is not the confined domestic sphere of the late-19<sup>th</sup> century, but an alternative feminist space



with Surrealist connotations.<sup>11</sup>

Si nous faisons alors les liens entre la pratique de Woodman et de Michel, pouvons-nous considérer Michel comme étant, elle aussi, à la recherche de cet espace alternatif, qui se logerait entre les binarités public/privé et sujet/objet? Nous suggérerons ici que tel un caméléon dans son environnement, Michel tend vers une confusion entre le statut d'objet et de sujet. En effet, en mimant les meubles et les accessoires l'entourant, Michel adopte des postures inanimées et feint d'être à son tour le prolongement d'objets, voire un meuble à part entière. Toutefois, son camouflage est volontairement inefficace et son corps reste manifeste dans cet environnement. Il se produit donc, comme chez Woodman, une oscillation entre le rôle d'objet et celui de sujet humain, sur laquelle nous reviendrons dans l'analyse qui suivra au chapitre 4.

## 1.2 Melanie Bonajo (1978 – )

Melanie Bonajo est une photographe originaire d'Herleen aux Pays-Bas. Elle étudie de 1998 à 2002 au Gerrit Rietveld Academy d'Amsterdam. Pendant cette formation, elle se rend, le temps d'une année, en 2000, au School of Visual Arts de New York. Puis de 2006 à 2007, elle étudie le mysticisme et l'ésotérisme occidental à l'Université d'Amsterdam. Elle compte à son actif trente expositions depuis 2004, dont trois en solo; *As Thrown Down From Heaven* (2009), à la galerie PPOW de New York; *Out of mud, dust or other indeterminate substances* (2011), à la galerie Stichting Outline d'Amsterdam et *One Question, Three Rooms, 44 Possible Answers* (2013), à la galerie PPOW. Elle a également participé à la biennale de photographie de Prague en 2011 et à l'exposition *Female Power* (2013) du musée d'art

---

<sup>11</sup> Jui-Ch'i Liu. 2004. « Francesca Woodman's Self-Images. Transforming Bodies in the Space of Femininity. » *Woman's Art Journal*, vol. 25, n° 1, p. 28. Elle fait référence au texte d'Helaine Posner. 1998. « The Self and the World. » In *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation* de Whitney Chadwick, Cambridge MA: MIT Press, p. 169-70.



moderne d'Arnhem (Pays-Bas), aux côtés, entre autres, de Louise Bourgeois, Ana Mendieta, Niki de St-Phalle et Nancy Spero.<sup>12</sup>

Les œuvres de Bonajo sur lesquelles nous porterons notre attention proviennent de la série de photographies couleur *Furniture Bondage* (2007-2009, 69,84 x 49,53 cm). Le nombre d'œuvres incluses dans la série n'est mentionné nulle part, bien que les *Furniture Bondage* aient fait l'objet d'une publication par l'artiste dans laquelle il s'y trouve 22 œuvres. Nous nous concentrerons donc sur celles-ci pour la présente étude, et plus particulièrement sur 13 d'entre elles : *Anne* (fig. 11), *Hanna* (fig. 12), *Marlous* (fig. 13), *Lydia* (fig. 14), *Linda* (fig. 15), *Kinga* (fig. 16), *Nora* (fig. 17), *Renée* (fig. 18), *Katja* (fig. 19), *Prissila* (fig. 20), *Aileen* (fig. 21), *Janneke* (fig. 22) et *Marolous<sup>bis</sup>* (fig. 23). Nous nous sommes arrêtés sur ces dernières pour leurs aspects formels et les pour les thèmes qui les lient à Michel et Materazzi.

Ces œuvres de Bonajo représentent des femmes aux corps nus sur lesquelles sont attachés, à l'aide de corde, des objets banals du quotidien. Ces objets sont presque exclusivement de l'ordre du domestique : serpillères, planches à repasser, chaises, balais, ampoules, lampes, etc. Seulement quelques rares objets font référence à l'extérieur : les articles de vélo dans *Hanna* et la valise dans *Lydia*. La thématique de la domesticité, ainsi rendu manifeste dans ces œuvres, crée des liens relationnels entre les modèles féminins et ces accessoires référant au rôle genré féminin qu'est celui de ménagère. Ces articles, ainsi liés aux corps féminins nus, forment un amoncellement dans lequel le modèle devient un pilier central. Les visages des modèles sont toujours dissimulés par leurs cheveux ou alors par des objets disposés sur leurs têtes. C'est le cas, par exemple, pour *Janneke* qui porte un seau sur ses épaules, dissimulant ainsi sa tête, ou du visage de *Linda* qui est rendu invisible par le tapis de plage se trouvant devant lui.

Les liens qui unissent les corps aux objets, la présence accablante des articles domestiques, ainsi que l'invisibilité des visages des modèles pourraient transformer ces femmes en objets de plus dans une agglomération; leur faire perdre leur qualité de sujet, leur personnalité, leur

<sup>12</sup> Melanie Bonajo. *Info*. Récupéré en ligne le 30 septembre 2013. <http://www.melaniebonajo.com/index.php?/projects/info/>

identité. Or, chaque photographie porte le nom du modèle ayant posé pour l'image, et les particularités propres de leurs corps sont faites évidentes dans l'amas d'accessoires. Ce faisant, les modèles posent en tant qu'individus uniques et non en tant qu'objets génériques. En entrevue avec Nicolas Grider pour le blogue *I heart Photograph*, Bonajo explique que l'absence de visage des personnages est due au fait qu'elle ne cherche pas à faire des portraits individuels, mais à utiliser les modèles comme des archétypes :

**Grider:** I'm wondering if you could talk about how the figure is posed – nearly nude, and turned away from the camera?

**Bonajo :** The nudeness addresses the vulnerability of the human when taken away the imago, that part of the identity that belongs to the public domain. The head is turned away because the figure is not about the individual portrayed on the picture, it is an archetype, it should be viewed as such. This aspect is emphasized by its anonymity.<sup>13</sup>

Les objets utilisés dans ces images ne sont pas des objets auxquels nous portons nécessairement un sentiment d'attachement. Ce sont des objets banals que la majorité des gens, dans un contexte occidental, possèdent. Nous n'accordons pas, par exemple, une très grande importance à nos cintres, notre râpe à fromage ou à notre carafe pour le café. Nous accumulons toutefois beaucoup de biens matériels nous facilitant la vie et auxquels nous sommes liés d'une certaine manière parce qu'ils nous sont devenus nécessaires dans l'accomplissement de nos tâches quotidiennes. C'est d'ailleurs en partie ce que l'artiste tente de dénoncer dans ses œuvres, soit cette accumulation du matériel dans notre société occidentale contemporaine. Elle critique, en un sens, le contrôle que les objets exercent sur nous; ce besoin de toujours en avoir plus. Bonajo mentionne d'ailleurs à Grider que :

The Furniture Bondage series speaks of the impossible need to create a perfect harmony with the world around us by exploring seemingly opposing elements together: a choreography of magnetic fields lingering between attachment/detachment, bonded/ liberated, subject/ object. The modern female is so rarely depicted without a realm of nostalgia. Consciously, she is taught to master her social identity as an imago, that part of her belonging to the public domain. The imago is defined by stuff. The material aspects of life control our free-spirit. Objects own the life instead of a life owning the objects.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Nicholas Grider. 2008. «Interview: Melanie Bonajo. » *I Heart Photograph*. Récupéré en ligne le 10 avril 2012. <http://iheartphotograph.blogspot.ca/2008/03/interview-melanie-bonajo.html>

<sup>14</sup> *Ibid.*

L'artiste cherche donc à dénoncer une surconsommation qui nous aliène, car selon elle, nous définissons en partie notre image sociale grâce à nos biens, et ce, telle une imago – c'est-à-dire, telle une image inconsciente et idéalisée de notre être social<sup>15</sup>; un archétype de la réussite. Dans cette citation, Bonajo se penche également sur l'impossibilité de créer une harmonie entre certaines binarités qui pourtant s'attirent tels des aimants. En effet, elle représente un flou dans la détention des rôles de sujet et d'objet dans ses photographies. D'une part, les figures (les corps) sont seules et prennent une place importante dans la photographie; elles sont l'élément principal, mais elles sont aussi des objets, soit des aimants, voire des piliers, pour les articles ménagers disposés sur elles. D'autre part, les objets domestiques peuvent être considérés comme tels, soit des objets au sens propre, mais ils détiennent également un rôle de sujet puisque Bonajo les décrit comme nous possédant plutôt que ce ne soit l'inverse. Il se produit une interdépendance entre les corps et les objets. Les personnages sont liés et ligotés à ces accessoires domestiques formant maintenant un tout. Les objets s'appuient sur leur support. Mais cette interdépendance rend dysfonctionnels les rôles de chacun; le corps maintenant contraint par cet amas d'objets ne peut plus se mouvoir librement, tandis que les accessoires ainsi massés ne sont plus utilisables. Leurs rôles ainsi perturbés donnent la possibilité à chacun de redéfinir sa fonction dans cette interdépendance. Le sujet humain est accessoirisé au service des objets, mais les accessoires ne sont rien sans le support du pilier central qu'est le corps.

Les *Furniture Bondage* de Bonajo comportent des particularités qui ne se retrouvent pas dans la pratique de Michel et de Materazzi. En effet, Bonajo est la seule à utiliser le nu en référence explicite au BDSM – sigle composé des mots « bondage », « discipline », « domination », « soumission », « sadisme » et « masochisme ».<sup>16</sup> En effet, le terme « bondage » fait partie intégrante du BDSM, c'est-à-dire des pratiques et identités sexuelles

---

<sup>15</sup> Andrew M. Coleman. 2012. *A Dictionary of Psychology* (3 ed.). Oxford University Press.  
 Récupéré en ligne :  
<http://www.oxfordreference.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/view/10.1093/acref/9780199534067.001.0001/acref-9780199534067-e-4060?rsk=ccNjOe&result=4215>

<sup>16</sup> Jeffrey Weeks. 2011. *The Languages of Sexuality*. Londres/New York: Routledge, p. 165.

« comportant des jeux de douleur, de bondage [ligotage], de domination et de soumission, et des échanges de pouvoir érotiques ».<sup>17</sup> Cette pratique sexuelle est définie, d'abord et avant tout, comme une relation contractuelle entre deux personnes où chacun obtient du plaisir et où les limites de chaque partenaire sont établies d'entrée de jeu. Il s'agit d'une relation transitive dans laquelle, bien qu'une personne endosse le rôle dominant et l'autre le rôle du soumis, ces rôles ne tiennent que le temps de la relation et peuvent aussi s'inverser à l'intérieur même de l'activité. Dans les œuvres de Bonajo, le BDSM est rendu visible par l'acte de ligotage, c'est-à-dire par les cordes attachant les objets sur les corps des modèles, mais également dans le titre, où la référence est explicite. Dans ces œuvres, Bonajo détient le statut dominant, le rôle du bourreau qui, par son désir et avec l'accord de sa modèle, la ligote, l'immobilise et l'assujettit. Dans cette optique, le lien consensuel et contractuel devient évident. En effet, en tant que photographe professionnel Bonajo a dû émettre un contrat avec ses modèles et poser les balises quant aux actions effectuées lors de l'activité, et ce, avant le début des séances. Les œuvres de Bonajo peuvent donc, à une certaine échelle, s'inscrire dans une optique de relation BDSM, puisqu'il s'agit d'une relation consentie par les partenaires. Le BDSM représenté dans les œuvres de Bonajo s'avèrera, dans notre analyse finale, un élément important dans la manière dont le désir sera évoqué par rapport à l'objectivation.

### 1.3 Lee Materazzi (1982 – )

Lee Materazzi est née à Miami, en Floride et travaille actuellement à San Francisco, en Californie. Tout comme Bonajo et Michel, elle est artiste-photographe, mais elle s'intéresse également à la vidéo et la sculpture. Elle a d'ailleurs amorcé sa formation artistique en tant que sculptrice. Elle obtient son Baccalauréat de Beaux-Arts en 2005 au Central St. Martins, du London Institute à Londres. À l'instar de Michel et de Bonajo, Materazzi expose dès la fin de sa formation, en groupe et en solo, principalement aux États-Unis et plus particulièrement

---

<sup>17</sup> *Ibid.*



en Floride et en Californie; à la Galerie Spinello de Miami et chez Quint Contemporary à Los Angeles.<sup>18</sup>

Materazzi représente un croisement entre les corps-caméléon de Michel et les corps-agglomération de Bonajo, bien que pour sa part, elle n'utilise pas le principe de ligotage (*bondage*) et de corps nus. Pour le corpus, nous avons choisi neuf photographies couleur de cette artiste : *Utensil Drawer* (2008) (fig. 24), *Underwear Drawer* (2008) (fig. 25), *Storage Container* (2008) (fig. 26), *Cleaning Supplies* (2009) (fig. 27), *Shower Curtain* (2010) (fig. 28), *Hanging onto the Kitchen Table* (2011) (fig. 29), *Sitting Under my Grandfather's Chair* (2011) (fig. 30), *Hanging in the Closet* (2011) (fig. 31), *Kitchen Balance 1* (2011) (fig. 32), *Wall Paper* (2011) (fig. 33).

Dans les œuvres sélectionnées, les modèles sont soit l'artiste elle-même ou sa mère. Toutefois, à travers sa pratique, Materazzi utilise également d'autres personnes, tel des artistes de son milieu dans la série *Clothes on Head* (2007), par exemple. Dans ses œuvres, Materazzi tente de représenter avec humour l'accomplissement de tâches du quotidien et notre rapport avec les objets que nous utilisons tous les jours pour exécuter ces routines. À propos de sa pratique, l'artiste explique que :

My work is prompted by ordinary routines and objects within my daily life; a chair, a favorite blouse, a living room, or simply eating breakfast in the morning. I am interested in our ability to imbue such everyday practices and spaces with meaning, and equally the emotional impact that these actions and spaces then have on our psyche. Through the manipulation of these relationships my work takes form.<sup>19</sup>

En d'autres termes, Materazzi s'intéresse aux significations que nous imputons aux objets, aux espaces dans lesquels nous les utilisons et à nos routines, mais également aux relations que nous entretenons entre tous ces éléments. Tout comme Bonajo, elle représente des objets banals pour lesquels nous n'avons pas réellement de sentiment d'attachement, mais qui nous

---

<sup>18</sup> Lee Materazzi. *Curriculum Vitae*. Récupéré en ligne le 30 septembre 2013. <http://www.leematerazzi.com/cv.html>

<sup>19</sup> Quint Contemporary Art. *About Lee Materazzi*. Récupéré en ligne le 15 mai 2013. <http://quintgallery.com/artist-statement/about-lee-materazzi/>

sont utiles dans notre vie de tous les jours. Elle s'intéresse en partie à l'exécution de nos routines avec ces items domestiques, mais elle détourne le rôle de ces accessoires. En effet, le personnage dans ses œuvres n'accomplit pas, avec les objets, les tâches leur étant liées. Leur fonctionnalité est mise à mal dans cette obsession d'amalgame avec eux. Par exemple, dans *Shower Curtain* (fig. 28), plutôt que d'utiliser du rideau de douche pour protéger la salle de bain des éclaboussures, le personnage se recouvre le visage de cet accessoire. Ainsi enroulé autour de sa tête, sa fonction est détournée. Le personnage se camoufle vainement, à l'aide de cet article maintenant fait vêtement, dans une tentative de faire corps avec un article domestique. De même dans *Cleaning Supplies* (fig. 27), où le personnage tente de s'agglomérer aux produits nettoyants de son cabinet et où, plutôt que de nettoyer son espace, elle fait plus de désordre que de rangement en cherchant à s'amalgamer à son espace. À cet effet, en entrevue pour sa collaboration à l'exposition *The Continuing Adventures of Our Heroine*, à la galerie David Castillo en 2008, Materazzi mentionne qu'elle :

[...] try to pick [situations] that an everyday person has trouble with, these frustrating moments you encounter in everyday life. For example [...] *Underwear Drawer* shows a woman engulfed in piles of clothing, her head stuck in an unkempt dresser drawer. In each photograph, the subject's face is obscured, so that while the surrounding circumstances seem fraught with tension, the people themselves appear quite relaxed, almost accepting of their discomfort. The absurdity of the domestic situations tinge the works with an element of dark humor.<sup>20</sup>

Cette absurdité se reflète dans *Kitchen Balance 1* (fig. 32), par exemple, où le personnage prolonge son corps d'une tour de plats en plastique posée sur sa tête. Elle est aussi apparente dans *Hanging in the Closet* (fig. 31), où la personne s'est littéralement suspendue avec le reste des vêtements; devenant ainsi un article de plus dans la penderie; ainsi que dans *Storage Container* (fig. 26) où elle s'est elle-même rangée dans une boîte d'entreposage, comme n'importe quel autre vêtement ou accessoire.

Pour son blogue *Grateful Grapefruit*, Christo Mitov réussit à retirer l'essentiel de la pratique de Materazzi dans un résumé succinct :

---

<sup>20</sup> Victor Barrenechea. 2008. « Female but Maybe not Feminist. » *Biscayne Times*. Récupéré en ligne le 6 juin 2013.  
[http://www.biscaynetimes.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=166:female-but-maybe-not-feminist&catid=38:art-a-culture&Itemid=201](http://www.biscaynetimes.com/index.php?option=com_content&view=article&id=166:female-but-maybe-not-feminist&catid=38:art-a-culture&Itemid=201)

The San Francisco based photographer depicts the chaos, clutter and mental constipation that's slowly absorbing our lives. Lee's visual research of people's obsession with the objects they own; the responsibilities they come with; and how easy we become faceless in the struggle of possession is the red string going through her bodies of work carrying titles like "Cluttered", "Making Space" and "Spaces With Meaning".<sup>21</sup>

L'œuvre de Materazzi suggère elle aussi une volonté de faire corps avec l'espace dans cette obsession pour les objets domestiques, car tout comme chez Michel et Woodman, Materazzi cherche à se camoufler dans son espace, mais échoue à le faire de par sa trop grande insistance. À juste titre, l'œuvre *Wall Paper* (fig. 33) fait écho à une œuvre de Woodman de la série *Space*<sup>2</sup> (1977) (fig. 38). Dans ces œuvres, Materazzi et Woodman se représentent collées contre un mur et s'amalgamant à la demeure en étant derrière des morceaux de papier peint provenant de cette même structure. Elles semblent vouloir se tapir sous ces murs; voire faire corps avec eux. Au sujet des photographies de Woodman, Amelia Jones considère que cette artiste chercherait à abandonner « overt objecthood to present herself as a non-presence, Woodman removes herself physically from the viewer, discouraging the kind of voyeurism normally invoked by the female body. »<sup>22</sup> En se présentant à mi-chemin entre présence et non-présence, Woodman empêche le regard voyeur de la saisir et ainsi de l'objectiver. Materazzi, en réinterprétant cette œuvre de Woodman suggère qu'elle aussi est à la recherche d'un statut autre que celui de corps-objet à contempler. Cette recherche de statut « autre » est démontrée de manière ironique dans les œuvres de Materazzi, et non tel Woodman qui fusionne avec l'espace privé. En effet, en faisant corps, dans certaines œuvres, avec les meubles de son espace privé, Materazzi démontre une volonté de se dissimuler du regard qui l'observe; tout comme Michel dans ses photographies. *Sitting Under my Grandfather's Chair* (fig. 30), montre Materazzi dissimulée sous la chaise de son grand-père en ayant de visible que ses bras – remplaçant les bras de la chaise – et ses pieds qui se trouvent sous le siège. Elle s'accroche à ce meuble et devient un prolongement de la chaise. Ceci est également le cas dans *Hanging onto the Kitchen Table* (fig. 29). Dans ce cas-ci, elle est sous la table, accrochée à elle, et seulement ses pieds et ses mains sont visibles. Encore une fois, elle se lie

---

<sup>21</sup> Christo Mitov. « Lee Materazzi. » *Grateful Grapefruit : for Horny Nerds*, septembre 2012. Récupéré en ligne le 10 juin 2013. <http://www.gratefulgrapefruit.com/2012/09/21/lee-materazzi/>

<sup>22</sup> Amelia Jones et Tracey Warr. 2000. *The Artist's Body*. Londres : Phaidon, p. 170.

à cet objet et devient une extension de ses formes; elle tente de faire corps avec ce meuble. Dès lors, il se trouve une impossibilité pour le regard de la saisir complètement puisqu'il se porte d'abord sur ce meuble à l'aide duquel elle se camoufle partiellement.

#### **1. 4 Conclusion. Mise en commun des diverses artistes**

Si nous avons regroupé Michel, Bonajo et Materazzi ensemble dans une analyse, c'est parce que nous croyons que leurs œuvres se croisent thématiquement à plusieurs niveaux. En effet, central à leur mise en commun se trouve la notion d'objet qui est très présente chez ces trois artistes. Chacune à sa manière, ces photographes mettent de l'avant des objets usuels domestiques et les présentent en promiscuité de corps féminins. Plus qu'une contiguïté, il se trouve dans ces images une véritable obsession pour les objets. Or, Michel, Bonajo et Materazzi représentent une volonté de « faire corps » avec l'espace et les objets ménagers. Ces artistes font preuve de tactiques mimétiques avec leur espace et les accessoires liés au domestique, cherchant vainement à se rendre indiscernables dans l'environnement. Leurs personnages s'attachent aux objets au point où elles transforment la réalité, car elles mettent à mal les fonctions de chacun, c'est-à-dire des corps et des objets. L'utilité des objets est détournée ou alors leur usage devient impossible, tandis que les corps sont immobilisés dans leur volonté de s'amalgamer aux objets. Il se trouve dans ces images une représentation surréaliste du corps-objet, un amalgame surjoué. Cette insistance sur le concept d'objet ainsi que sur leur rapport au corps nous amènera à discuter de l'objectivation; c'est-à-dire de la relation à travers laquelle le corps est envisagé en tant que corps-objet. Nous chercherons à comprendre comment la promiscuité des corps et des objets dans ces œuvres peut faire partie d'une critique du corps-objet et de l'objectivation.

De plus, tel qu'il en sera question au quatrième chapitre, ces photographes usent, chacune à sa manière, d'ironie. En effet, dans leurs œuvres, ces artistes mettent en évidence, mais de manière détournée, le concept de corps-objet. Le discours de l'objectivation, duquel est issue la notion de corps-objet, n'implique pas que les femmes soient vues comme des lampes ou



des tables, tel qu'Allen Jones le fait dans certaines œuvres de 1969, sur lesquelles nous reviendrons au quatrième chapitre. Toutefois, en usant de jeu d'esprit, ces artistes détournent le sens premier de ce concept et l'interprètent au pied de la lettre, suggérant que le corps-objet-de-désir soit en fait un corps-objet-usuel. Le détournement se produit également dans le fait que les personnages échouent à se rendre indiscernables des objets; leurs corps sont toujours décelables dans ces œuvres. Dans ce cas de figure, l'ironie consiste à démontrer l'échec d'une corrélation entre les notions de corps et d'objets usuels. Les femmes conservent leur humanité en déjouant l'objectivation, car confrontées à de vrais objets, elles ne peuvent que manifester leurs différences. L'hypothèse de cette étude sous-tend que l'ironie présente dans ces photographies nous permettra, dans notre analyse finale, de mettre en lumière la satire œuvrant dans ces images. Par conséquent, étant donné la présence de modèles exclusivement féminins, de la représentation d'objets strictement domestiques – donc liés au rôle de genre – et de la présence d'ironie dans ces images, il sera question, dans les deux prochains chapitres, de théories de la satire, ainsi que des concepts de rôles et de normes de genre vu par l'entremise de théories féministes. Ainsi développées, ces approches théoriques nous permettront d'approfondir notre analyse au chapitre final.

## CHAPITRE II

### LA SATIRE : LES NORMES SOCIALES, L'IRONIE ET LA PARODIE.

Le présent chapitre traitera de la satire. L'origine de ce procédé est verbale et littéraire et peut être retracée jusqu'à l'époque archaïque. Toutefois, il s'agira ici de l'appliquer au domaine des arts visuels et de la représentation. Dans cette étude, nous utiliserons cette théorie pour analyser des photographies. Pour ce faire, nous expliquerons en quoi consiste la satire à l'aide de sa définition classique et de ses diverses applications contemporaines. Suite à quoi, il nous sera possible d'élargir cette théorie pour l'utiliser conjointement avec le visuel. Ce chapitre s'attardera donc à définir le mode satirique et les concepts lui étant propres telles les normes sociales et l'ironie. Nous énoncerons également certaines différences entre la satire et la parodie, car étant donné leurs similitudes, elles sont fréquemment confondues. Les particularités les différenciant nous éclaireront davantage sur la satire. L'approfondissement de ces notions nous permettra d'obtenir une définition actuelle qui nous sera utile pour la présente analyse.

#### 2.1 Satire

Tel que mentionné plus tôt, la satire est un genre littéraire riche d'une histoire datant d'avant l'Antiquité. Cependant, nous ne ferons pas ici la genèse complète de ce terme puisque ses origines prémodernes et sa vocation strictement littéraire du début de son existence ne nous seront guère utiles dans cette analyse.<sup>23</sup> Nous retracerons tout de même certaines des grandes lignes de l'évolution de ce genre qui seront pertinentes pour notre compréhension de ce qu'est la satire aujourd'hui.

---

<sup>23</sup> Pour l'histoire détaillée de ce genre on se référera à la publication suivante : Sophie Duval et Marc Martinez. 2000. *La satire*. Paris : Armand Colin.

L'emploi du terme satire ou *satura* date de l'époque archaïque.<sup>24</sup> La satire fut d'abord définie comme étant « une conception magique du langage. À l'origine [elle est] une parole performative : le satiriste primitif détient le pouvoir d'administrer par le verbe un châtement effectif pouvant aller jusqu'à la mort de l'ennemi. »<sup>25</sup> Elle est pratiquée par des poètes itinérants et est une forme de parole en vers visant à jeter un sort à son rival. Cette pratique n'est toutefois pas encore considérée comme un genre en soi. La satire infiltre également la philosophie, la poésie et le théâtre grec, sous la forme de raillerie et d'indignation en vers, sans pour autant être définie en un genre à l'époque.<sup>26</sup> Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah, ayant travaillé extensivement sur la satire, proposent qu'avant l'instauration du « genre satirique », on parlait plutôt d'un « esprit satirique ». <sup>27</sup> Le genre en lui-même est d'origine latine, de Rome antique <sup>28</sup> ; époque à laquelle le clergé influe sur l'esprit vindicatif de la satire pour lui conférer un aspect moralisateur.<sup>29</sup> C'est à cette époque qu'elle prend ses

---

<sup>24</sup> Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah (dir. publ.). 2008. *Mauvais genre. La satire littéraire moderne*. Coll. « Modernités » n° 27, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, p. 5.

<sup>25</sup> Duval et Saïdah, *op. cit.*, p. 5. Pour plus de précisions : « [...] à l'origine, le terme *aer* (*aor* en irlandais moderne), qui désigne la satire, signifiait “ sort ” ou “ enchantement ”. Le *glam dicinn* (incantation suprême), par le pouvoir magique du verbe, permettait au *filid* [poète irlandais de l'époque pré-chrétienne] de couvrir sa victime de trois tumeurs ou de la taillader et de la percer. La honte publique ainsi infligée obligeait à se cacher et pouvait entraîner la mort. » (Sophie Duval et Marc Martinez. 2000. *La satire*. Paris : Armand Colin. p. 11). Dans cette dernière citation, l'exemple donné concerne la société irlandaise, mais les auteurs mentionnent également certains satiristes arabes pré-islamiques qui pratiquaient également l'art de la parole. Il est important de noter ici que le sort ainsi jeté devenait mortel seulement parce que la personne visée se sentait désormais honteuse et que « dans la mentalité primitive, le ridicule est une arme qui ne pardonne pas et que l'on redoute. » (Duval et Martinez, 2000, p. 10). La personne visée portait sur elle le déshonneur. Les satiristes de l'époque s'attaquaient donc aux personnes qui violaient le code d'honneur, surtout « les règles de l'hospitalité et l'avarice » (Duval et Martinez, 2000, p. 12).

<sup>26</sup> Selon Duval et Martinez, on attribue à Archiloque l'invention du vers iambique – ancêtre de la satire : « [...] le sens premier de *iambos* aurait été “ satire ”, “ raillerie ”, “ invective ” ». (Duval et Martinez, *op. cit.*, p. 16). D'après les auteurs, les Anciens retiennent surtout de la poésie d'Archiloque « la haine, l'amertume, les insultes [...] un sentiment d'indignation et d'injustice. » (Duval et Martinez, *op. cit.*, p. 20). Ces aspects étaient présents chez les primitifs et le seront encore lorsque que le genre sera mieux balisé.

<sup>27</sup> Duval et Saïdah, *op. cit.*, p. 5.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 5-6.

<sup>29</sup> Duval et Martinez, *op. cit.*, p. 13.

formes et où elle est réellement conceptualisée. Ses deux grandes figures, marquant par la même occasion les deux extrêmes du genre, sont Horace et Juvénal. Selon Duval et Saïdah, Horace marquerait le pôle « enjoué et modéré » de la satire, tandis que Juvénal marquerait le « tragique et l'indignation ».<sup>30</sup> La satire est d'abord définie comme « un genre littéraire en vers » mélangeant divers procédés.<sup>31</sup> Son nom dérive du terme latin *satura lanx* qui signifie « coupe remplie », « pot-pourri ».<sup>32</sup> C'est donc un procédé impliquant l'hybridité :

Du point de vue formel, il s'agit d'un mixte de dialogues, anecdotes, saynètes, portraits, maximes, sermons, etc. De même en ce qui concerne son contenu, la *satura* est marquée par la polyvalence : elle prend pour cible tous les travers possibles, individuels ou collectifs, des plus futiles au plus pernicioseux.<sup>33</sup>

Puis, en évoluant en un genre plus stable, la satire s'est surtout définie comme une attaque contre les vices et les folies et se dote d'un « système d'éthé comique, agressif et moralisateur. »<sup>34</sup> Cette capacité à se moquer des travers en fait l'une de ses particularités. Dans sa définition classique, la satire est :

[...] a fantastical parody constituting an "attack on human vice or folly". Through ironic wit, exaggeration, unmasking, belittling, and numerous other devices, a satire depicts some set of human behaviors, customs or ideas as ridiculous or contemptible, and champions opposing ones, all in humorous way that counters the subject's actual gravity. Notice how this definition distinguishes satire from another aggressive and polemical genre, philosophy. Satire employs a preponderance of wit and exaggeration over logic and argumentation; it strives to make its object silly or stupid, not to prove it untrue, and uses art to entertain its readers, not bore them into rational submission.<sup>35</sup>

Dans ce cas-ci, l'auteur affirme que la satire est une forme de parodie fantastique. Toutefois, comme nous le verrons vers la fin de ce chapitre, on tend à confondre la satire et la parodie,

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Nicholas D. More. 2011. « Nietzsche's Last Laugh : Ecce Homo as Satire ». *Philosophy and Literature*, vol. 35, n° 1, p. 3.

alors qu'il s'agit de deux stratégies à visées distinctes. Un élément important, toutefois, se trouve dans cette citation. En effet, il est noté que la satire veut « démasquer » les coutumes et comportements qui sont jugés absurdes ou immoraux, et ceci en passant par l'ironie et la moquerie, c'est-à-dire en les présentant comme ridicules. En démasquant les travers, la satire cherche à moraliser. Cette « visée correctrice » est l'un de ses éléments prépondérants et caractéristiques. Ce genre est une tactique pour dénoncer, mais surtout pour promouvoir de bonnes valeurs et normes morales. C'est pourquoi la satire fût longtemps considérée comme un genre noble, car elle cherche à remettre sur le droit chemin les fous et les non vertueux qui s'en écartent. Elle introduit des valeurs morales en ridiculisant les torts et les vices : « la conception classique de la satire veut qu'elle cherche, en mettant en évidence le vice, à instruire et à moraliser, et qu'elle fasse implicitement référence à un système de normes et de valeurs ».<sup>36</sup> Cette visée correctrice implique que le satiriste croit au pouvoir effectif de son verbe, qu'il est confiant que le destinataire suivra sa morale; ce qui est en continuité avec la conception magique et performative de la satire à l'ère primitive. À l'époque moderne, toutefois, le genre perd son aspect noble en raison de la manière dont il s'y prend pour moraliser. Ses tactiques sont jugées de mauvais goût et le public instruit devient hostile à son égard. Duval et Saïdah expliquent que :

Dans le contexte de la querelle des Anciens et des Modernes, le genre satirique est jugé obsolète et suscite l'animosité. De plus, au siècle de la sensibilité, la satire, qui noircit et vitupère, va à l'encontre du projet de moralisation du rire, par lequel les Lumières veulent purger les genres comiques en leur conférant une dignité édifiante. Il faudra donc se garder de centrer la représentation sur les vices, les travers et les ridicules et d'en faire rire, ce qui pourrait soit les rendre plaisants et donner le mauvais exemple, soit brosser de l'homme un portrait déformé, noirci et dérisoire, et éveiller la misanthropie du public. Pour montrer le droit chemin et conforter la cohésion sociale, il convient au contraire de mettre l'accent sur les aspects vertueux, raisonnables et aimables de l'humanité et de livrer *clairement* les valeurs morales – démarche en tous points contraire à celle de la satire.<sup>37</sup>

Le genre perd donc de son lustre et connaît un déclin : « la honte que le satiriste brandissait pour flétrir ses victimes et redresser les torts s'est retournée contre lui. C'est désormais son

---

<sup>36</sup> Pascal Engel. 2008. « La pensée de la satire ». In *Mauvais genre. La satire littéraire moderne.*, sous la dir. de Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah, p. 35-46. Coll. « Modernités » n° 27. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, p. 35.

<sup>37</sup> Duval et Saïdah, *op. cit.*, p. 7. L'auteure souligne.



auteur que la satire déshonore. »<sup>38</sup> Duval et Saïdah jugent d'ailleurs que le genre, sous sa forme versifiée et strictement littéraire, meurt au XVIII<sup>e</sup> siècle. On parlerait désormais seulement d'un « mode satirique » plutôt qu'un genre à proprement dit, n'excluant pas la possibilité que le « mode » et le « genre » aient coexisté.<sup>39</sup> Cette désuétude permet cependant à la satire de se transformer et d'adopter une critique plus actualisée avec son époque. En effet, Pascal Engel nous explique, dans un texte intitulé *La pensée de la satire*, qu'en notre ère sceptique et postmoderne, nous ne croyons plus aux vérités absolues, aux morales universelles et aux valeurs que défendait la satire jadis.<sup>40</sup> C'est pourquoi elle devra se transformer pour continuer d'exister. Ce faisant, et en étant définie en « mode » plutôt qu'en « genre », la satire prendra pour cible de nouvelles formes de travers sociaux. Nous verrons desquels il s'agit un peu plus loin.

Maintenant que nous avons vu ces brèves pistes historiques, nous pouvons comprendre les sources de la satire et la définir plus en profondeur. Nous avons déjà examiné les premières conceptualisations de cette stratégie, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un discours tournant en dérision les vices dans une visée correctrice. Cette raillerie a pour objectif d'émettre une critique : « la satire consiste toujours à dénoncer, c'est-à-dire à creuser l'écart entre apparence et réalité. Que ses cibles soient des imposteurs ou des chimériques, elle les ravale à leur véritable niveau. »<sup>41</sup> Toutefois, la simple dénonciation n'est pas suffisante pour définir ce mode, nous indique Edgar Johnson, car la satire implique que l'on cherche à faire une différence.<sup>42</sup> Le satiriste doit critiquer des conventions et des normes qu'il juge obsolètes ou entravant le progrès social. En les satirisant, il veut en montrer le ridicule, et ce, dans un but de changement social. Pour faire sa critique, « la communication satirique met en place trois

---

<sup>38</sup> Engel, *op. cit.*, p. 37.

<sup>39</sup> Duval et Saïdah, *op. cit.*, p. 5.

<sup>40</sup> Engel, *op. cit.*, p. 36-38.

<sup>41</sup> Duval et Martinez, *op. cit.*, p. 184.

<sup>42</sup> Edgar Johnson. 1962. « Edgar Johnson; From A Treasury of Satire ». In *Satire. Theory and practice*, sous la dir. de Charles A. Allen et George D. Stephens, p. 31-33. Belmont (Californie) : Wadsworth Publishing Company inc. p. 31-32.

actants : la cible, le satiriste et le destinataire. »<sup>43</sup> Ceci implique que la cible, bien qu'elle soit parfois une personne réelle, n'est pas le destinataire de la satire. Ce dernier est le spectateur implicite de l'œuvre. La cible est l'objet de la critique satirique et cet objet peut être une norme sociale, une convention, une institution, une personne adoptant une attitude jugée inconvenable, mais plus particulièrement l'attitude elle-même. Le satiriste quant à lui est la personne qui conçoit, crée, émet la critique.

Il est donc admis que la satire soit une critique offensive ayant pour but l'amélioration d'un aspect de la société. Toutefois, tel que mentionné plus tôt, elle comporte également un aspect comico-sérieux : « c'est ainsi que le satiriste met en place une stratégie rhétorique de persuasion : pour rabaisser sa cible, il en déforme la représentation par le biais du comique et la condamne en s'appuyant sur une norme morale. »<sup>44</sup> C'est en « maniant la moquerie et la dérision »<sup>45</sup> que la satire peut arriver à ses fins. Le moyen privilégié par ce mode pour dénoncer, tout en se moquant, est l'ironie, car ce procédé peut également avoir une visée critique. À la suite d'Engel, Duval et Saïdah nous rappellent que :

Les critiques s'accordent pour voir dans l'ironie un point central de la stratégie satirique. En effet, d'une part l'ironie est elle aussi à la fois comique et critique, et d'autre part elle procède par implication. Or la satire, si elle peut user de l'invective railleuse et explicite, marque sa prédilection pour la dénonciation biaisée et moqueuse de l'ironie : par son double sens, l'ironie permet simultanément de désigner l'objet de la satire, dont elle feint d'accréditer le point de vue et les valeurs cibles au premier degré, et de la dénoncer, en suggérant un contre-discours et des valeurs authentiques au second degré. [...] Pour se mettre au service de la satire, il suffit à l'ironie d'ajouter à son esprit critique, axiologique et comique habituel une visée normative.<sup>46</sup>

Pourquoi la satire aurait-elle besoin de dire autre chose que ce qu'elle veut réellement exprimer? Selon Daniel Sangsue, à la suite de Robert Elliott, la satire « a développé des stratégies rhétoriques d'implication telles que l'ironie, l'allégorie ou la parodie pour

---

<sup>43</sup> Duval et Martinez, *op. cit.*, p. 184.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>45</sup> Duval et Saïdah, *op. cit.*, p. 6.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 313.

contourner la censure et [se] rendre socialement acceptable. »<sup>47</sup> Il est vrai que les critiques ne sont pas toujours aisées à entendre, surtout si elles visent des personnalités connues. Ceci peut expliquer que l'ironie soit devenue un moyen privilégié par la satire afin d'éviter la censure. En adoptant le discours de l'autre, elle feint de l'accréditer et seulement le spectateur averti y comprendra les sous-entendus. Nicolas D. More propose, en outre, que la satiriste ne puisse pas montrer « la réalité pure des démons qu'il dénonce, car la réalité serait trop oppressive. Il doit offrir une forme de situation travestie, qui d'un côté dirige notre attention sur l'actualité et de l'autre nous permet de nous en échapper. »<sup>48</sup> Bref, l'ironie permet à la satire d'« adopter le discours de l'autre, mais en le caricaturant de façon à le disqualifier. »<sup>49</sup>

Il ne s'agit pas du seul procédé comique<sup>50</sup> de « distorsion » utilisé par la satire : elle ne détourne pas toujours son message. En fait, le satiriste peut également « faire subir au réel tout un travail d'analyse, de décomposition, d'observation minutieuse et de grossissement ou de réduction. »<sup>51</sup> Ces manipulations visent « la persuasion du destinataire [en passant par] une batterie rhétorique destinée à dégrader les cibles [désapprouvées par le satiriste]. »<sup>52</sup> Pour faire ce travail de déformation, la satire use généralement du trope du grotesque. C'est-à-dire qu'elle use d'exagérations, de déformations et de renversements de l'ordre établi pour éveiller les soupçons et rendre le destinataire mal à l'aise et interrogatif. Le réalisme

---

<sup>47</sup> Daniel Sangsue. 2008. « Parodie et satire. L'exemple de *Macbett* d'Eugène Ionesco ». In *Mauvais genre. La satire littéraire moderne*, sous la dir. de Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah, p. 349-364. Coll. « Modernités » n° 27. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, p. 351.

<sup>48</sup> More, *op. cit.*, p. 3.

<sup>49</sup> Duval et Martinez, *op. cit.*, p. 185.

<sup>50</sup> Ici, le terme « comique » est utilisé pour désigner tout ce qui provoque le rire ou même un léger sourire en coin. Le sarcasme, l'ironie et la moquerie ne sont pas nécessairement drôles au sens où l'on pourrait s'esclaffer grâce à eux. Plutôt humour noir, cinglant, ou cynique, ils relèvent tout de même de cette catégorie. Duval et Martinez mentionnent d'ailleurs que la satire utilise le comique et non l'humour comme procédé, car l'humour est plutôt propre à un « esprit inoffensif et bienveillant » selon Freud et est une capacité à « s'évader au-delà de la réalité ». Ces aspects l'éloignent donc des buts recherchés par la satire qui, elle, s'attache au réel et est agressive. (Duval et Martinez, 2000, p. 185-186).

<sup>51</sup> Duval et Martinez, *op. cit.*, p. 190.

<sup>52</sup> *Ibid.*



grotesque satirique a largement été théorisé par Mikhaïl Bakhtine dans ses écrits sur l'esprit du carnaval médiéval.<sup>53</sup> Pour comprendre sa conception du grotesque qui ressort du carnaval, il importe de comprendre d'abord ce que signifie ce dit carnaval et l'esprit carnavalesque médiéval. Pour Bakhtine :

[...] le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. C'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances et des renouveaux. Elle s'opposait à toute perpétuation, à tout parachèvement et terme. Elle portait ses regards en direction d'un avenir inachevé.<sup>54</sup>

Ce qui est central dans cet extrait est la particularité du carnaval à renverser l'ordre, les conventions et normes, et le système de pouvoir en place. Cet élément met donc en commun la satire et le carnaval, voulant tous deux le renversement de certaine conventions de la société. Maria Iwona Kubacki, à la suite de Bakhtine, décrit le carnaval comme « une force révolutionnaire capable de bouleverser la culture dominante répressive. »<sup>55</sup> Pour Bakhtine, l'esprit carnavalesque se manifeste dans le domaine de la représentation sous la forme du réalisme grotesque. Ce régime de représentation consiste en un esprit de renouveau et d'optimisme établi en renversant et en rabaissant tout ce qui est considéré comme noble, sain, moral ou convenable. Il se traduit visuellement et littérairement par : « la matérialité corporelle (manger, boire, vie sexuelle, satisfaction des besoins naturels, surtout le bas corporel) représentée de manière excessivement outrée, hypertrophiée. [...] Le trait marquant est le rabaissement de tout ce qui est élevé. »<sup>56</sup> Il est marqué par une ambivalence vis-à-vis l'être et le non-être, sur la mort et la naissance qui se mêlent perpétuellement, représentant ainsi un principe de renouvellement constant. On y dépeint l'hybridité dans une forme de jeux entre les frontières ; entre les mondes animaux, végétaux et humains.<sup>57</sup> David K. Danow

---

<sup>53</sup> Voir Mikhaïl Bakhtine. 1970. « Introduction ». Chap. in *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 9-67. Paris : Gallimard.

<sup>54</sup> Bakhtine, *op. cit.*, p. 18.

<sup>55</sup> Iwona Maria Kubacki. 1997. *Angela Carter's Feminist Grotesque*. University of New Brunswick, p.II (la traduction est mienne).

<sup>56</sup> Bakhtine, *op. cit.*, p. 29.

<sup>57</sup> Bakhtine, *op. cit.*, p. 36.

conceptualise le réalisme grotesque comme « exerçant une fonction particulière, soit celle de libérer le monde des points de vue dominants, des conventions et des vérités établies, et de tout ce qui est banalement et universellement accepté. »<sup>58</sup> Deborah Caslav Covino, quant à elle, définit le grotesque comme une représentation de ce qui est :

Open, protruding, irregular, secreting, multiple, and changing, with the social rebirth and reformation called for by the non-official 'low' culture or the carnivalesque. [It] suggests that the ideals upon which Western subjectivity has relied for the construction of its values and knowledge – normalcy, purity, transcendence – constructs itself in opposition to the qualities with which the grotesque is associated: the abnormal or perverse, the filthy or tainted, and the earthly or grounded.<sup>59</sup>

L'anormal et le pervers, propres au grotesque sont appropriés à utiliser dans une satire pour renforcer une critique, car le grotesque possède la capacité d'exagérer ce qui est décrié. Par exemple, un vice peut être représenté en hyperbole : un glouton peut être symbolisé par un homme-montagne, gisant dans ses déchets corporels. Le sentiment d'inconfort engendré à la vue de cette image peut inciter le destinataire de cette satire grotesque à ne pas tomber dans ce même vice. Aussi, à l'instar de l'ironie, le grotesque peut aussi être un procédé montrant le ridicule d'une certaine convention, mais en provoquant la répulsion. Roger Malbert souligne d'ailleurs que : « 'Carnavalesque' art [...] does not seek to escape but to confront, reminding the reveller of his mortality and the citizen that all is not right with the world. »<sup>60</sup> Donc, contrairement à l'ironie, le grotesque ne se cache pas pour révéler son point de vue. Alors, si comme Covino et Malbert nous le signalent, l'art carnavalesque grotesque confronte en nous désignant que tout peut être renversé et que tout peut devenir hors-norme, alors nous pouvons comprendre pourquoi il s'agit d'une forme préconisée par la satire et sa visée correctrice. Pour Northrop Frye aussi, le grotesque est un élément central à la satire. Pour cet auteur, « la satire comporte ainsi deux éléments essentiels : d'une part l'esprit ou l'humour qui se fonde sur la fantaisie ou sur le sens du grotesque ou de l'absurde, d'autre part l'objet de l'attaque ou

<sup>58</sup> David K. Danow. 1995. *The Spirit of Carnival : Magical Realism and the Grotesque*. Lexington, The University Press of Kentucky, p. 33-34.

<sup>59</sup> Deborah Caslav Covino. 2000. « Abject Criticism ». *Genders OnLine Journal* vol. 32, n° 4. Récupéré en ligne le 6 décembre 2011. [http://www.genders.org/g32/g32\\_covino.html](http://www.genders.org/g32/g32_covino.html)

<sup>60</sup> Roger Malbert. 2000. « Exaggeration and Degradation : Grotesque Humour in Contemporary Art ». Chap. in *Catalogue de l'exposition Carnavalesque, sous la direction de Timothy Hyman et Roger Malbert*, p. 75-97. Brighton : Brighton Museum and Art Gallery. p. 76.

de la critique. »<sup>61</sup> Les tactiques comiques de la satire peuvent donc être bien diverses, passant de l'ironie au grotesque. L'une étant plutôt de l'ordre du jeu de l'esprit (l'ironie) et l'autre de la révulsion (le grotesque). Toutefois, le grotesque et l'ironie ne sont pas nécessairement opposés. Il est à noter que le grotesque peut parfois être utilisé comme principe révélateur de l'ironie grâce au renversement carnavalesque.

Il est également important de considérer une satire comme située. Elle doit être lue ou vue dans son contexte. En effet, elle est produite pour un destinataire d'une époque et d'une société données. Aujourd'hui, les premières satires ne nous interpellent pas de la manière dont elles l'ont fait au temps de leur réalisation. Il est possible que certaines d'entre elles traversent les époques avec un sujet qui peut être encore jugé pertinent, mais étant donné qu'elles touchent fréquemment l'actualité, elles se retrouvent rapidement dépassées. Les caricatures qui s'attaquent au manque d'honneur d'un dirigeant politique, par exemple, ne seront plus considérées aussi cinglantes après quelques décennies et ne feront pas nécessairement réagir dans un autre pays. Parce que « la satire prend nécessairement la réalité comme point de départ, puisque c'est là qu'elle trouve ses cibles »<sup>62</sup>, il est évident que cette réalité est vouée à changer rapidement et donc, à rendre une satire désuète, ou alors, incomprise comme telle quelques décennies plus tard.<sup>63</sup>

Les multiples éléments de définition que nous avons rassemblés ici sont surtout propres à une définition traditionnelle et classique de la satire. Bien que la majorité de ces composantes restent importantes dans sa définition contemporaine, certaines de celles-ci évoluent. Deux auteurs ont cherché à expliquer ces nouvelles manifestations dans notre cadre postmoderne. D'un côté, Linda Hutcheon a démontré comment l'ironie s'attaque désormais à de nouvelles

---

<sup>61</sup> Northrop Frye. 1969. « Le mythos de l'hiver : ironie et satire. » Chap. in *Anatomie de la critique*, p. 272-291. Trad. de l'Allemand par Guy Durand. Paris : Gallimard, p. 273.

<sup>62</sup> Duval et Martinez, *op. cit.*, p. 190.

<sup>63</sup> Toutefois, plusieurs satires latines ont été traduites à de nombreuses reprises dans l'histoire et sont toujours étudiées. Cependant, elles doivent être envisagées selon leur contexte d'origine et interprétées comme tel, bien que cela ne nous empêche d'en transposer certaines idées dans notre époque actuelle.

cibles. De l'autre, Pascal Engel a noté que l'objet d'attaque de la satire ne peut plus viser les déviations envers les valeurs morales, car nous ne croyons plus en celles-ci. Ces auteurs nous aideront donc à actualiser notre définition de la satire. Il est d'abord important de signaler que pour Hutcheon, l'objet de la dénonciation satirique est toujours dirigé vers le monde social. Il s'agit, pour cette auteure, d'un point central à la satire : sa cible est toujours extratextuelle et réelle, elle est sociale ou morale.<sup>64</sup> Aussi, nous avons vu précédemment que cet objet doit être une critique de « ce qui contrevient à des normes et valeurs morales ». Toutefois, pour Engel, nous vivons dans une époque postmoderne où nous ne croyons plus en des vérités absolues et à une morale infaillible valant pour tous. L'auteur explique que le satiriste devient désormais un sceptique quant à la nature des normes auxquels il fait référence : « le satiriste n'est pas un réaliste quant à l'existence des normes, mais un sceptique; il n'y croit pas, et s'il peut les désigner, c'est de manière purement ironique. » Il poursuit en mentionnant que le satiriste s'attaque désormais aux normes elles-mêmes plutôt qu'aux déviants :

La critique littéraire contemporaine sur la satire [...] insiste sur le pouvoir déstabilisateur de la satire, sur sa capacité à miner les valeurs en les parodiant. [...] Quand le satiriste se montre violent, sa violence semble bien plus dirigée contre les normes et les valeurs morales que contre ceux qui les violent. Cette évolution de la critique semble en fait être parallèle à ce qui est advenu au genre satirique lui-même. Tant qu'on croyait, comme les anciens et les classiques, à la réalité des valeurs morales, la satire était considérée comme un genre noble. À partir du moment où l'on ne croit plus en ces valeurs, il ne reste plus que l'invective et le sarcasme, et le genre entre en déclin. [...] En notre époque sceptique et postmoderne, la satire comme défense en creux des valeurs morales n'a plus de sens. [...] Parce que nous ne croyons plus à la vérité, à la justice, ou au Bien, les écrits des satiristes classiques ne nous intéressent plus, et nous ennuiant [...]. Nous ne parvenons tout simplement plus à voir à quelles valeurs ils font référence.<sup>65</sup>

Qu'advient-il alors de l'objet d'attaque de la satire s'il ne porte plus sur des valeurs et sur la morale? Qu'avons-nous besoin de critiquer à notre époque sceptique? Pour Hutcheon, la réponse se trouve dans la manière d'utiliser l'ironie à l'ère postmoderne. Selon cette auteure, l'ironie n'est plus utilisée pour promouvoir la morale, mais bien pour critiquer la norme et le politique. Cette critique, cependant, ne vise pas à imposer de nouvelles normes, mais à se

---

<sup>64</sup> Linda Hutcheon. 2000. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Chicago: University of Illinois Press. p. 43-44.

<sup>65</sup> Engel, *op. cit.*, p. 36-38.



questionner sur celles-ci et à montrer l'illusion de leur prétendue stabilité. On ne cherche pas à déconstruire une norme pour la remplacer par une autre, mais bien pour en montrer le ridicule et pour provoquer un questionnement quant à sa validité. Barry Rutland, en introduction à Hutcheon l'exprime ainsi :

Postmodern irony does not promote veridical norms or supply programs for action: it maintains fluidity of consciousness where all norms have been revealed as illusions and all programs have failed, but where new meaning is always potentially available through inversions and recombinations – radical “tropings” – of existing discourses. Its political power is a function of its ethical practice.<sup>66</sup>

La visée correctrice de la satire sera donc différente à notre ère postmoderne, car elle ne pourra plus impliquer une alternative fixe à ce qui est dénoncé. La norme est d'ailleurs un point sur lequel Engel insiste. La satire, bien qu'elle ne vise plus la morale, doit continuer à impliquer la norme :

[...] la satire implique une *référence* à des normes. Sans référence, implicite ou explicite, à l'existence de normes et de valeurs, il est difficile de repérer aisément un mode d'écriture comme satirique. Même la simple invective, moquerie, sarcasme ou raillerie implique que celui qui l'émet ait une *raison* quelconque de le faire. Le satiriste doit avoir au moins des raisons de blâmer ou de décrier [...] La notion même de raison ou de justification est normative, au sens où elle implique l'existence d'une règle par rapport à laquelle on évalue une conduite ou une pratique.<sup>67</sup>

Si la satire, encore aujourd'hui, doit faire référence à des normes – qui n'ont plus à être des normes et valeurs morales –, c'est dans son objet d'attaque qu'elle doit le faire, puisque l'ironie qu'elle utilise ne cherche plus à imposer des règles et des conventions. D'ailleurs, si la satire est toujours dirigée vers l'extérieur et le social, comme le mentionne Hutcheon, alors les normes auxquelles s'attaque la satire doivent être des normes sociales. C'est donc surtout par rapport à ses cibles que la satire a dû s'actualiser et sur son emploi de l'ironie, qui lui aussi s'est transformé, ayant pour effet de déstabiliser la visée correctrice de ce mode critique. D'ailleurs, cette réflexion semble en effet être une continuité de ce qu'avait Northrop Frye en 1969, soit que :

---

<sup>66</sup> Barry Rutland (dir. publ.). 1992, 1996. *Genre, Trope, Gender. Critical essays by Northrop Frye, Linda Hutcheon, and Shirley Neuman*. Ottawa : Carleton University Press. p. 6.

<sup>67</sup> Engel, *op. cit.*, p. 37-38.



Dans les œuvres satiriques [...], nous voyons la littérature assumer certaines fonctions d'analyse et de réflexion, briser l'armature des stéréotypes, des dogmes fossilisés, des terreurs superstitieuses, des doctrines extravagantes, des dogmatismes pédants, des modes arbitraires, et de tout ce qui entrave, non pas nécessairement le progrès social, mais la liberté de mouvement et d'évolution des membres d'une société donnée.<sup>68</sup>

Les stéréotypes, les dogmes et les superstitions sont fréquemment dissimulés sous le couvert d'une norme à notre époque, alors qu'ils étaient régis par la morale antérieurement. D'ailleurs peut-être que cette évolution du genre marque réellement la mort de la satire telle que décrite par Duval et Saïdah. La fin de la visée correctrice classique si importante pour le « genre » marquerait sa différence avec ce qui serait désormais le « mode satirique », de même que sa dispersion dans des formes autres que littéraires et versifiées. Ces nouveaux éléments nous offrent la possibilité d'actualiser notre conceptualisation de la satire. Alors, à la suite de ces théoriciens, nous interpréterons le mode satirique comme suit : il s'agit de la critique ironique d'une norme sociale, ayant pour but de mettre en évidence le ridicule de cette dernière et d'en provoquer le questionnement ou le changement. Nous retiendrons cette définition pour la suite de cette analyse. Afin de peaufiner cette définition, voyons maintenant quelques termes centraux de la satire, en débutant avec son objet d'attaque, soit les normes sociales.

## 2. 2 Normes sociales

Considérant que la satire prend pour objet d'attaque les normes; qu'elle les juge, les critique ou alors les promeut, il importe de comprendre ce terme. La « norme » possède plusieurs définitions selon les disciplines l'employant et l'ayant conceptualisée. Une norme peut référer à des standards de qualité dans l'industrie de la production, par exemple, ou alors à des règles propres à une discipline, telles les normes de rédaction d'un mémoire. Il s'agit de balises, de règles, ou de standards à respecter. Dans le cas de la satire, l'objet d'attaque est toujours dirigé vers le social; on cherche à critiquer, entre autres, des comportements, des préjugés et stéréotypes, des interactions ou des valeurs collectives. C'est pourquoi la

---

<sup>68</sup> Frye, *op. cit.*, p. 284.

définition de la norme qui nous intéressera dans ce cas-ci sera celle de la sociologie : celle des normes sociales.

Comme point de départ, il est intéressant de regarder la définition des normes sociales que fait Karl-Dieter Opp suite à George Homans :

*A norm is a statement specifying how a person is, or persons of a particular sort, are expected to behave in given circumstances – expected, in the first instance, by the person that utters the norm. What I expected of you is what you ought to do. [...] a norm exists if there is a behavioral regularity, if deviation from this regularity is sanctioned and if there is a normative expectation that the behavior is to be performed.*<sup>69</sup>

La norme est donc un ensemble de standards à suivre, lequel régule les comportements. La norme implique également qu'il y a sanction si l'on en déroge. Dans le même ordre d'idées, Gérald Baril et Marie-Claude Paquette, dans un document préparé pour l'Institut national de la santé, en viennent à la conclusion suivante :

*Les normes sociales sont des règles ou des modèles de conduite socialement partagés, fondés sur des valeurs communes et impliquant une pression en faveur de l'adoption d'une conduite donnée, sous peine de réprobation de la part de la société ou du groupe de référence.*<sup>70</sup>

Le fait que la norme doit être suivie collectivement est central à sa définition. En effet, il n'y a pas de norme si elle n'est pas adoptée par une majorité. Une norme n'est pas individuelle, elle est sociale et a pour but de réguler les interactions et les comportements. Bien qu'elle s'applique à des individus et que chacun peut s'y conformer, ou non, individuellement, il s'agit ultimement d'encadrer la manière dont tout un chacun doit apparaître et se comporter en société. De plus, tel que l'indique Baril et Paquette : « agir suivant la norme implique en effet l'adhésion à des valeurs collectivement partagées. »<sup>71</sup> Nous agissons donc en fonction de ce que nous croyons être bien pour nous et pour tous. Il importe aussi de spécifier qu'une

---

<sup>69</sup> Karl-Dieter Opp. 2001. « How do Norms Emerge? An Outline of a Theory ». In *L'explication des normes sociales*, sous la dir. de Raymond Boudon, Pierre Demeulenaere et Riccardo Viale, p. 11-44. Paris : Presses Universitaires de France, p. 12-13.

<sup>70</sup> Gérald Baril et Marie-Claude Paquette. 2012. *Les normes sociales et l'alimentation. Analyses des écrits scientifiques*. Québec : Institut national de santé publique, p. 6.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 3.

norme n'est pas toujours explicite. En fait, elle relève fréquemment de l'implicite et se dévoile dans le cas d'une déviation. C'est d'ailleurs ce que Laurence Cornu exprime dans sa propre définition de la norme :

[...] type ou modèle de ce qui *doit* être. « La norme » fait influence tacite dans les domaines du vivre, ou référence officieuse dans ceux de l'agir. Non écrite, non nécessairement explicite, elle ne relève pas du droit positif où les lois sont écrites, mais elle se traduit dans des usages, des valorisations, des discours, et elle *induit* des comportements et des jugements.<sup>72</sup>

La norme est donc sous-entendue, mais possède tout de même la capacité de réguler les comportements. L'idée selon laquelle elle induirait des comportements et des jugements devient intéressante lorsque nous la joignons au caractère implicite de ses manifestations. Ceci implique donc qu'en se conformant, un individu est inconscient ou ne réfléchit pas toujours à ce qu'il perpétue dans ses gestes et ses jugements. Il est possible que ces valeurs collectivement partagées soient désuètes, mais qu'elles restent d'actualité parce que plusieurs s'y conforment sans se poser de questions quant à leurs validités réelles, ou sans même être conscients du fait qu'ils se conforment. Patrick Pharo fait également référence à cette idée de conformité :

Une régularité de comportement dans la population par rapport à un certain type de situation est une norme qu'il est vrai que, avec la croyance commune que les choses se passent bien ainsi, presque tout le monde s'y conforme, presque tout le monde approuve la conformité et désapprouve la déviance et ce dernier fait contribue lui-même au fait précédent, c'est-à-dire la conformité.<sup>73</sup>

Portons maintenant une attention particulière aux éléments de définition communs aux trois premières citations mentionnées plus tôt. D'abord, il y a la régularité des comportements, c'est-à-dire la réitération de ceux-ci. Puis, l'idée du devoir, de ce qui *doit* être ; « what you ought to do » ; ce qui est attendu de nous. Et finalement, le concept de sanction en cas de déviance ou de transgression. Voyons, dans un premier temps, l'idée de réitération. En effet,

---

<sup>72</sup> Laurence Cornu. 2009. « Normalité, normalisation, normativité: pour une pédagogie critique et inventive. » *Le Télémaque*, n° 36, p. 30.

<sup>73</sup> Patrick Pharo. 2001. « Normes de culture et normes de raison ». In *L'explication des normes sociales*, sous la dir. de Raymond Boudon, Pierre Demeulenaere et Riccardo Viale, p. 143-158. Paris : Presses Universitaires de France. p. 146.



tel que mentionné plus haut, pour qu'une norme puisse être considérée comme *la Norme*, elle doit toujours être utilisée par une majorité de personnes :

La norme ne vaut qu'en tant qu'elle s'actualise en permanence dans des conduites dont le cours est réglé par elle. Autant dire qu'une norme qui ne serait jamais actualisée cesserait d'en être une puisqu'elle ne serait plus l'indice d'une fréquence comportementale, mais deviendrait une rareté. La norme procède de la fréquence de son apparition : par là est révélé son caractère productif.<sup>74</sup>

Si une norme cesse d'être reproduite, utilisée, elle ne peut plus être considérée comme telle. C'est d'ailleurs pourquoi Brugère et le Blanc lui donnent pour synonyme la « fréquence comportementale ». La norme est définie pour parler du plus grand nombre, car elle naît de la différence. Une norme ne devient évidente et nécessaire que pour poser les balises de ce qu'est le normal vis-à-vis du hors-norme :

La norme en général ne désigne que la forme pure de l'écart à elle; l'expérience de la norme n'est que le fait d'un écart à elle [...] La norme (vitale ou sociale) ne peut jouer le rôle la définissant essentiellement à condition d'être rapporté à ce qu'elle n'est pas. Pour le dire à nouveau d'une formule, si la norme est ou existe effectivement, cela est toujours en fonction d'un quelque chose qui s'écarte de ce qu'elle est idéalement. C'est par et dans le fait de cette existence déviante qu'est rendue possible la manifestation d'une norme.<sup>75</sup>

Ensuite, le sens du devoir est également un élément frappant dans ces définitions. En effet, les individus ressentent le « devoir » d'agir suivant la norme, car il semble « normal » de le faire ; puisque s'il s'agit bien de valeurs collectivement partagées, cela implique nécessairement, dans l'inconscient de ces individus, que ce soit la bonne manière d'agir. Le sens du devoir peut toutefois être un sentiment soit sincère, soit suivi par exigence externe :

[...] souvent, dans la vie sociale, les personnes estiment aussi qu'elles *doivent* faire certaines choses, et que les autres *doivent* faire de même. La catégorie du devoir être est divisée en deux sous-catégories : le devoir être peut être « ressenti » par l'acteur qui

---

<sup>74</sup> Fabienne Brugère et Guillaume le Blanc (dir. publ.). 2009. « Introduction. La vie, le sujet et les normes. » Chap. in *Judith Butler. Trouble dans le sujet, trouble dans les normes*. Coll. « Débats Philosophiques », p.9-19. Paris : Presses Universitaires de France, p. 12-13.

<sup>75</sup> Thomas Bolmain. 2008-2009. *L'épistémologie française et le concept de norme : de Canguilhem à Foucault*. Récupéré en ligne le 3 mars 2013. p. 3. [http://www.philosophie.ulg.ac.be/documents/Notesdecours/Elements\\_de\\_philosophie\\_2008-2009%20\(III\).pdf](http://www.philosophie.ulg.ac.be/documents/Notesdecours/Elements_de_philosophie_2008-2009%20(III).pdf)

se considère lui-même comme obligé d'agir d'une certaine manière; mais ce devoir peut aussi lui être imposé par des contraintes externes sans qu'il se sente directement contraint de manière interne à respecter ces normes.<sup>76</sup>

Si tel est le cas, et que ce sentiment du devoir peut ne pas être ressenti, alors pourquoi un individu voudrait tout de même se contraindre à une norme à laquelle il ne croit pas profondément? D'abord, parce que la majorité, adoptant un comportement basé sur des valeurs collectives, juge que chacun doit aussi agir de la même manière : « *la société tend au conformisme* ». <sup>77</sup> Elle réclame que chacun de ses membres « se modèle sur l'entourage » en faisant « planer sur chacun, sinon la menace d'une correction, du moins la perspective d'une humiliation qui, pour être légère, n'en est pas moins redoutée. » <sup>78</sup> Pour ce faire, l'exigence du devoir est liée à un principe de sanctions et de pressions sociales. Si la norme est si efficace et que certains se sentent contraints de la suivre, c'est parce que :

[...] la norme implique une pression sociale à privilégier un choix parmi d'autres. La norme sociale implique invariablement une pression socioculturelle engageant à se conformer. De plus, la personne en contravention s'expose à diverses formes de réprobation pouvant aller jusqu'à l'exclusion. Par exemple, la norme de beauté dans les sociétés occidentales contemporaines étant associée à la minceur, les personnes qui ne correspondent pas à la norme, en particulier les femmes, sont exposées à un moins grand succès social et à diverses vexations. <sup>79</sup>

En effet, si la norme est un ensemble de valeurs collectivement partagées, alors il semble inconcevable que quelqu'un n'y adhère pas. Il est également possible que la collectivité le prenne comme un affront quant à ses valeurs fondamentales et à ses croyances profondes lorsqu'un individu décide de faire autrement et de contrevenir à ces valeurs. D'ailleurs, Christophe Premat, dans un texte sur l'institution des normes sociales, cherche à démontrer que : « l'imaginaire des normes s'éprouve dans l'adversité, c'est-à-dire qu'il y a une

---

<sup>76</sup> Pierre Demeulenaere. 2003. *Les normes sociales. Entre accords et désaccords*. Presses Universitaires de France : Paris, p. 4.

<sup>77</sup> André Pérès. 1998. *Le rire. Bergson*. Coll. « Philo-textes Commentaire ». Paris : Éditions Ellipses, p. 27.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> Baril et Paquette, *op. cit.*, p. 4.



exclusion de ce qui est différent et de ce qui menace l'intégrité du corps social. »<sup>80</sup> En d'autres termes, un individu qui dévie de la norme est considéré comme une menace pour la cohésion sociale. Il doit être remis sur le « droit chemin », sous peine de déstabiliser l'ordre. Toutefois, d'après Patrick Pharo il y aurait un certain degré d'acceptabilité quant à la transgression de la norme.<sup>81</sup> Toutes actions divergentes ne sont pas nécessairement répréhensibles. Par contre, il serait nécessaire, dans des cas comme ceux-ci, de se justifier si l'on devait dévier de la norme, ou si l'on envisageait de le faire :

[la norme] implique plutôt – et ce n'est pas une implication anodine – une exigence de *justification* de tout cas d'écart effectif ou simplement projeté par rapport à [elle]. Une telle exigence de justification est destinée précisément à rappeler et à faire ressortir la validité générale de la norme.<sup>82</sup>

Les réprobations sociales associées à la non-conformité ne sont pas nécessairement des sanctions physiques ou directes, telle la violence envers l'individu différent. Plus fréquemment, les sanctions seront d'ordre psychique et interne :

Les sanctions psychiques ou internes correspondent à des contraintes qui ne s'exercent que sur l'esprit des personnes. Il s'agit alors soit de l'autodésapprobation interne, soit de la désapprobation de l'entourage (les deux pouvant aller ensemble). Certes, cette désapprobation de l'entourage peut avoir des conséquences « externes » en termes d'opportunités de travail, etc. Mais la visée directe de la sanction est de type psychique, elle ne limite pas d'emblée les capacités d'action. De manière interne (même si au bout du compte on pourra relier cela à la pression de l'entourage), la contrainte peut revêtir plusieurs formes émotives : honte, culpabilité, remords, crainte, ou seulement mécontentement.<sup>83</sup>

La désapprobation de son entourage et de sa communauté peut marginaliser l'individu transgressant la norme. Cette marginalisation peut avoir comme effet plusieurs troubles émotifs, ayant des conséquences sur le physique et sur les possibilités d'agir de cet individu. Nous verrons dans le cas de l'objectivation qu'il est fréquent qu'un individu ne transgresse

---

<sup>80</sup> Christophe Premat. 2006. « L'institution imaginaire des normes sociales. Normes sociales et processus cognitifs. » *Sens Public revue web*, septembre 2006. Récupéré en ligne le 12 mars 2013. <http://www.sens-public.org/spip.php?article316>, p. 5-6.

<sup>81</sup> Pharo, *op. cit.*, p. 169-170.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> Demeulenaere, *op. cit.*, p. 20.

pas volontairement certaines normes, telles les normes de beauté, mais que cette personne se voit sanctionnée au même titre que quelqu'un qui le fait de son plein gré. On pense par ailleurs aux corps « anormaux », comme les obèses par exemple, et aux sexualités différentes. Ces personnes jugées hors-normes sont sanctionnées, bien que ces « déviances » ne soient pas nécessairement intentionnelles.

En résumé, l'objet d'attaque de la satire, soit les normes sociales, sont des règles fréquemment implicites, partagées par une collectivité et impliquant le « devoir de conformité ». Les individus accordent souvent une confiance aveugle aux normes, ne se questionnant pas sur celles-ci, car elles sont partagées et adoptées par une majorité, impliquant l'idée selon laquelle cette norme doit être un principe « juste ». La satire, en critiquant certaines normes et en les ridiculisant, cherche donc à les faire apparaître au grand jour. À montrer les conventions suivies et les croyances partagées comme étant désuètes. À faire prendre conscience aux individus visés, à ses destinataires, que de continuer à répéter certaines normes n'est soit plus nécessaire, soit ridicule, soit immoral, ou tout cela à la fois. Les normes font partie implicitement de la vie courante et, tout comme le mentionne Gilbert Highet dans son livre *The Anatomy of Satire*, la plupart des gens ne se rendent pas compte de ce qu'ils réitèrent dans leurs faits et gestes et des normes qu'ils reproduisent dans leurs comportements. C'est pourquoi il est important de faire apparaître ces systèmes, et selon lui, la satire est un moyen privilégié pour y arriver.<sup>84</sup>

### 2.3 Ironie

Maintenant que nous avons vu le concept de norme comme étant l'un des principaux objets d'attaque de la satire, il importe de comprendre le mécanisme par lequel la satire prend forme. Bien qu'il ne soit pas impossible d'avoir des satires utilisant un autre procédé moqueur que l'ironie, tel que vu précédemment avec le grotesque, cette tactique reste la plus

---

<sup>84</sup> Highet, Gilbert. (1962). *The Anatomy of Satire*. Princeton University Press : New Jersey. 301p.

récurrente et la plus efficace pour tourner au ridicule son opposant. Engel mentionne d'ailleurs que la manière la plus évidente de faire une satire est de « procéder directement par antiphrase »<sup>85</sup>, l'antiphrase étant un trait caractéristique de l'ironie et consistant à dire l'inverse de ce qui est pensé. Aussi, comme nous le verrons au chapitre 4, il s'agit d'une tactique employée par les artistes du corpus : celle qui nous permettra de qualifier nos œuvres de satires.

À l'instar de la satire, l'ironie est un procédé littéraire. Toutefois, nous comprendrons, à l'aide des définitions de ce trope, que les images peuvent également produire l'effet voulu de l'ironie. Voyons d'abord une définition de l'ironie concise et explicite faite par Jean-Jacques Robrieux, dans son texte *Plume satirique* :

Un énoncé ironique est un énoncé par lequel on dit autre chose que ce que l'on pense en faisant comprendre autre chose que ce que l'on dit. Il fonctionne comme subversion du discours de l'autre : on emprunte à l'adversaire la littéralité de ses énoncés, mais en introduisant un décalage de contexte, de style ou de ton, qui les rende virtuellement absurdes, odieux ou ridicules, et qui exprime implicitement le désaccord total de l'énonciateur.<sup>86</sup>

Dans le cas d'une œuvre visuelle, aussi, il est possible d'emprunter le discours de l'autre et de le ridiculiser; un énoncé peut être, entre autres, une image ou une phrase écrite. L'ironie fonctionne donc par décalage; l'absurde du discours de l'autre doit être démontré. Pour ce faire, l'ironie procède fréquemment par hyperbole.<sup>87</sup> En exagérant ce que l'on cherche à discréditer, on implique la désapprobation par le ridicule. Cette antiphrase est, pour Patrick Charaudeau, une sorte d'écho déformé d'un énoncé original :

L'ironie véritable est échoïque, et elle vise avant tout à ridiculiser l'opinion à laquelle elle fait écho. Autrement dit, pour qu'un énoncé ait un caractère ironique, il faut qu'il fasse écho à l'opinion de l'interlocuteur ou d'un tiers « associé à une attitude de moquerie ou de désapprobation ».<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Engel, *op. cit.*, p. 42.

<sup>86</sup> Jean-Jacques Robrieux. 1998. « Plume satirique ». In *L'ironie. Le sourire de l'esprit*, sous la dir. de Cécile Guérard, p. 140-159. Coll. « Morales » n° 25, Paris : Éditions Autrement, p. 143.

<sup>87</sup> Maria Dolores Garcia Vivero (dir. publ.). 2011. *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*. Paris : L'Harmattan. p. 49.

<sup>88</sup> Patrick Charaudeau. 2011. « Des catégories de l'humour ». In *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, sous la dir. de Maria Dolores Garcia Vivero, p. 9-44. Paris :

Donc, l'ironie est une antiphrase visant à condamner le discours qu'elle emprunte. C'est donc pourquoi, tel que nous l'avons vu en début de chapitre, plusieurs auteurs s'entendent pour dire que l'ironie est le trope central de la satire. C'est pourquoi Duval et Martinez évoquent d'ailleurs que :

[...] l'ironie tient une place de choix dans l'écriture satirique : de profondes affinités lient le discours satirique et ce trope qui opère lui aussi dans les champs du comique et de la critique. Le signe ironique a cette particularité qu'il fait correspondre à un signifiant deux signifiés, l'un patent, l'autre latent, le second contestant le premier. Cette structure sémantique implique un paramètre pragmatique : la disqualification du signifié 1 par le signifié 2 suit une visée correctrice, à la fois axiologique et comique. L'ironie distribue deux sens et deux valeurs contradictoires sur deux niveaux, dont le second met en cause le premier. On peut alors comprendre que Kernan ait fait de l'ironie le trope majeur de la satire.<sup>89</sup>

L'ironie est donc faite de sous-entendus et de disqualifications. Dans cette dernière citation, les auteurs mentionnent que « la disqualification du signifié 1 par le signifié 2 suit une visée correctrice ». Or toutes ironies ne comportent pas nécessairement de visée correctrice. Cet élément est plutôt typique de la satire et c'est pourquoi ces deux procédés sont fréquemment confondus. Par exemple, Northrop Frye, décrit la satire comme une « ironie militante. »<sup>90</sup> Toutefois, il explique également que l'ironie et la satire ne sont pas à confondre : une ironie qui se veut seulement cinglante n'est pas une satire. Frye les distingue ainsi : « L'invective, ou attribution d'épithètes infamantes est une forme de satire qui comporte fort peu d'ironie. Quand le lecteur, par contre, n'est pas très sûr des intentions de l'auteur ou de son attitude propre, l'ironie ne comporte guère d'élément satirique. »<sup>91</sup> Il doit y avoir l'idée implicite de correction pour que l'ironie soit utilisée au service de la satire; une sorte de visée d'amélioration, un « je vous montre ce que vous faites, qui est ridicule, et je sous-entends que l'inverse serait mieux ». La désapprobation ironique et la satire sont difficiles à distinguer

---

L'Harmattan. p. 23. L'ironie ainsi décrite est plutôt propre à la stratégie parodique qui s'attaque par écho ironique à un autre texte, une autre œuvre. Toutefois, cela n'empêche pas la satire de procéder ainsi pour attaquer un discours réel. Voir section 2. 4.

<sup>89</sup> Duval et Martinez, *op. cit.*, p. 187.

<sup>90</sup> Frye, *op. cit.*, p. 272.

<sup>91</sup> *Ibid.*



l'une de l'autre, car l'intention de l'auteur ou de l'artiste est rarement explicite. Il s'agit de déceler si nous sommes en présence d'un simple désaccord condescendant ou d'une critique qui excède l'énoncé et qui vise une rectification.

Hutcheon, Duval et Martinez, s'entendent pour dire que l'ironie permet au satiriste d'être dans une position « intérieure », lui accordant ainsi une place de choix : « Irony's double-voicing both allows the distance and makes inevitable the implication. It therefore allows a questioning from within. »<sup>92</sup> En adoptant un contre-discours dans un premier temps, le satiriste peut clairement mettre le doigt sur ce qui est critiqué dans son message.

Finalement, une dernière piste peut également nous aider à cadrer l'ironie dans notre ère postmoderne. D'après le philosophe français Lucien Guirlinger : « Le mot dérive du grec ancien *ironeia* qui désignait l'art d'interroger, de questionner et en interrogeant l'art de révéler la vanité, le caractère illusoire de nos certitudes théoriques et de nos assurances pratiques. »<sup>93</sup> Bien qu'il ne s'agit plus nécessairement d'un « art d'interroger » à l'époque classique du genre satirique, le but de l'ironie reste le même, soit de révéler le ridicule et ce but était encore plus prononcé lorsque l'ironie était utilisée comme trope de la satire. Toutefois, cette idée de révéler, d'interroger et de questionner propre aux racines de ce terme revient en force dans l'ironie postmoderne telle que décrite par Hutcheon, car tel qu'il fût mentionné dans la section 2.1, cette auteure considère que l'ironie postmoderne, s'attaquant désormais au politique, cherche à déconstruire et à *questionner* la norme.

## 2. 4 Satire versus parodie

---

<sup>92</sup> Linda Hutcheon. 1992. « The Power of Postmodern Irony ». In *Genre, Trope, Gender. Critical essays by Northrop Frye, Linda Hutcheon, and Shirley Neuman*, sous la dir. de Barry Rutland, p. 35-49. Ottawa : Carleton University Press. p. 37.

<sup>93</sup> Lucien Guirlinger. 1999. *De l'ironie à l'humour, un parcours philosophique*. Nantes : Éditions Pleins Feux. p. 30.



La ligne est mince entre satire et parodie. On tend à les confondre, car tous deux usent du trope de l'ironie et peuvent être utilisés conjointement. Il est fréquent de retrouver des satires parodiant des textes, images et personnages, comme il est possible d'avoir des parodies à visées critiques et correctrices, donc satiriques. En différenciant ces deux procédés dans la présente section, nous peaufinerons notre compréhension de la satire.

L'une des grandes théoriciennes de la parodie, surtout en arts visuels, est Linda Hutcheon. Cette auteure, dans son livre *A Theory of Parody*, s'est justement affairée à mettre en lumière les différences entre satire et parodie. Comme il en a été question dans la section sur la définition de la satire, Hutcheon juge que la cible de la satire doit être extratextuelle. C'est cet élément qui est important dans la distinction entre satire et parodie. En effet, la parodie, de son côté, a pour cible un autre texte, une autre image, une autre œuvre, bref sa cible réside dans l'intertextualité; dans la référence à son semblable : « parody's « target » text is always another work of art or, more generally, another form of coded discourse. »<sup>94</sup> Alors que la satire ciblera une norme extérieure à la représentation elle-même, elle s'attaquera à la *réalité* :

Satire, in contrast, is a critical representation, always comic and often caricatural, of "non-modelled reality", i.e. of the real objects (their reality may be mythical or hypothetical) which the receiver reconstructs as the referents of the message. The satirized original "reality" may include mores, attitudes, types, social structures, prejudices, and the like.<sup>95</sup>

Cette réalité, comme nous l'avons mentionné plus tôt, relèvera des normes sociales, dans lesquelles sont inclus les éléments cités ici, soit les attitudes, les structures sociales et les mœurs, par exemple. Outre cette différence, satire et parodie partagent plusieurs points en communs, et ce surtout grâce à l'ironie. Pour Hutcheon, il y a plusieurs éléments de définitions à prendre en compte dans la conceptualisation de la parodie. La définition la plus récurrente de la parodie est : une opposition ou un contraste entre des textes dans l'intention de ridiculiser ou moquer.<sup>96</sup> L'idée de moquerie et de tourner au ridicule son opposant peut effectivement nous faire penser à la satire. Toutefois, Hutcheon ne croit pas que cette

---

<sup>94</sup> Hutcheon, 2000, *op. cit.*, p. 16.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 32.

définition de la parodie soit suffisante. En allant chercher l'étymologie du terme parodie, elle mentionne que *para* peut tout aussi bien dire « contre » qu'« à côté ». Donc la parodie ne serait pas nécessairement un contraste, mais pourrait aussi bien être une relation plus intime entre deux textes. Un hommage à la fois respectueux, mais avec une mention ironique, ou une transcontextualisation qui change l'œuvre citée. Il est possible de parodier un texte en image, une pièce de théâtre en roman et ainsi de suite. Il n'est pas nécessaire, pour faire appel à une autre œuvre, qu'elle se fasse dans le même médium. Une théorie, un courant artistique peuvent, par exemple, être parodiés par une image. Bref, pour Hutcheon, la définition la plus juste de la parodie serait la suivante :

[...] parody is repetition, but repetition that includes difference; it is imitation with critical ironic distance whose irony can cut both ways. Ironic inversion of "trans-contextualization" and inversion are its major formal operatives, and the range of pragmatic ethos is from scornful ridicule to reverential homage.<sup>97</sup>

Dans cette citation, l'auteure parle du concept d'ironie, de la volonté de « faire une différence » et du ridicule dans la parodie, qui trouvent également écho dans la satire. La véritable différence réside donc dans les concepts d'imitation intertextuelle et de transcontextualisation, qui ne sont pas présents dans la satire, car comme nous l'avons vu, elle se tourne plutôt vers l'extérieur, vers le réel.

Dans le même ordre d'idées qu'Hutcheon, deux autres auteurs, Roger J. Kreuz et Richard M. Roberts, ont aussi cherché à faire apparaître les différences entre satire et parodie. Ils s'y sont affairés en énonçant les différences dans l'utilisation de l'ironie dans la parodie et dans la satire. Pour ces auteurs, tout comme pour Hutcheon, la parodie implique l'intertextualité et la référence à une autre œuvre. La compréhension d'une œuvre de parodie ne vaut que pour autant que le destinataire connaît l'œuvre de référence. Le contexte est important, mais bien moins que pour une satire qui s'attaque à un fait social et actuel :

Both parody and satire require the reader to construct multiple mental representations. These representations, however, are quite different. In parody, the audience does not need to go beyond the boundaries of the original work to consider

---

<sup>97</sup> Hutcheon, 2000, *op. cit.*, p. 37.

societal implications as they do in satire. [...] In contrast, to understand a work as a satire, one must understand the time and place in which it was written.<sup>98</sup>

Les multiples représentations mentales sont rendues possibles grâce à l'utilisation de l'ironie. Selon ces auteurs, étant donné que la satire et la parodie utilisent toutes deux le même trope ironique, il importe de discerner la manière dont ils s'en servent pour déceler les véritables différences entre eux. Kreuz et Roberts distinguent plusieurs formes d'ironie. Celles que nous considérerons importantes dans ce cas-ci sont l'ironie des faux-semblants et l'ironie échoïque. Ils suggèrent que la satire utilise l'ironie dans un but de faux-semblant : pour prétendre adhérer au discours de l'autre. Alors que la parodie procède plutôt par écho ironique : en imitant ce qu'elle discrédite.<sup>99</sup> Par exemple, dans une ironie socratique, c'est-à-dire une ironie ayant pour but de démontrer les fautes de réflexion chez son ennemi, la satire usera de la prétention d'ignorance pour duper son interlocuteur, alors que la parodie démontrera une grande connaissance de son sujet de référence.<sup>100</sup> Les auteurs indiquent que la parodie doit « ressembler, sonner vrai » en regard à l'original ; à son objet d'attaque qui est un autre texte ou un style en particulier. Tout comme dans le cas de la satire, l'ironie n'est pas nécessaire pour faire une parodie, mais il s'agit d'un trope fréquemment utilisé :

The parody has a target: the creator of the original work or the style of the work. Although echoic mention and multiple representations are hallmarks of both irony and parody, parody can be accomplished without irony. Because parody relies on an approximation to an original source, it can be considered an instance of echoic mention with the irony removed.<sup>101</sup>

Kreuz et Roberts s'entendent également pour dire que les deux stratégies peuvent être utilisées conjointement, mais que chacune de leurs particularités propres doit apparaître dans l'œuvre pour que l'on considère être en présence d'une satire parodique ou d'une parodie satirique : « When satire and parody function together within the same work, they achieve their unique goals independent of each other. Parody is only satiric when the target extends

---

<sup>98</sup> Roger J. Kreuz et Richard M. Roberts. 1993. « On Satire and Parody. The Importance of Being Ironic. » *Metaphor and Symbolic Activity*, vol. 8, n° 2. p. 103.

<sup>99</sup> Kreuz et Roberts, *op cit.*, p. 100-104.

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 104.

beyond one person or style. Therefore, a parodic satire would be the same as a satiric parody. »<sup>102</sup> Comme dernier élément, les auteurs mentionnent qu'il peut être difficile, en l'absence d'ironie, de déceler une parodie ou une satire dans un texte. Dans le cas de la parodie, l'auteur doit faire référence explicite à l'œuvre citée en exagérant certains aspects, comme des termes dans le titre par exemple. En ce qui a trait à la satire, l'auteur doit énoncer des propos absurdes, extérieur au texte lui-même, et se rapportant au réel.<sup>103</sup> Une satire reste toutefois plus difficile encore à déceler qu'une parodie, car : « ce qui semble absurde à un lecteur peut être parfaitement acceptable pour un autre. »<sup>104</sup>

En résumé, il est important de différencier le mode satirique et le mode parodique. Bien qu'ils entretiennent des ressemblances en usant tout deux du trope de l'ironie pour énoncer leur critique, ces deux procédés ne sont pas à confondre. De son côté, la parodie entretient une référence à une autre œuvre, un autre style artistique. Elle est faite d'intertextualités, de transcontextualisations, de déplacements et d'échos qui n'excèdent pas leurs contenus. Tandis que la satire fait toujours référence à un fait hors de la représentation. En usant de faux-semblants, de prétentions et de simulacres, elle pointe vers le social et l'actualité, qui sont des principes extratextuels.

## 2. 5 Conclusion

En réunissant ces divers éléments, il nous est possible d'avoir une définition de la satire qui soit actuelle et utile dans cette analyse. Nous avons vu que le genre en lui-même meurt au XVIII<sup>e</sup> siècle, laissant place à un « mode » satirique plutôt qu'à un genre littéraire et versifié. Procédant par ironie ou par renversement grotesque, la satire se veut une critique des normes sociales. Elle cherche à montrer le ridicule des conventions, à ouvrir les yeux de son

---

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>104</sup> Kreuz et Roberts, *op cit.*, p. 105. Traduction de l'auteure



destinataire et le pousser à la réflexion par un principe comique afin de détourner la censure ou le caractère oppressif de sa critique. Les objets de cette critique sont les règles et les standards implicites partagés par une majorité, imposés sur les acteurs sociaux à l'aide de pressions et de réprobations, soit les normes sociales. En voulant se conformer à certaines règles, les individus ne se questionnent pas nécessairement sur les motivations qui les poussent à réitérer les normes et les réalités qu'ils reconduisent dans leurs gestes. Usant d'ironie, la satire cherche donc à provoquer la réflexion quant à certaines normes qui sont jugées obsolètes, mais qui, de manière presque invisible, continuent d'être perpétrées. Se voulant un discours à double interprétation, l'ironie sert à discréditer une norme en la rendant risible. Il s'agit d'un art d'interroger en faisant apparaître le discours de l'ennemi comme étant discutable et non nécessairement juste. L'ironie peut se révéler dans l'intonation adoptée par le satiriste dans l'énoncé, ou dans l'exagération d'un des éléments du discours.

Comment cette stratégie peut-elle se déplacer de la littérature au domaine de la représentation visuelle? Il est évident que le « genre » satirique qui est défini comme une forme de littérature en vers ne peut pas se transposer à d'autres médiums. Toutefois, le « mode » satirique est bien plus poreux et peut infiltrer plusieurs formes artistiques et discours. En soi, le mode satirique est un ton adopté, un esprit critique moqueur ou une « ironie militante » pour reprendre les mots de Frye. Cette forme de critique n'a pas à être créée exclusivement sous forme de narration. Tout comme les premières définitions de ce terme le mentionnaient, la satire a pour particularité le polymorphisme; elle mélange divers procédés, mais se mélange aussi à diverses techniques. Une photographie, par exemple, peut ridiculiser les faits d'un individu, exagérer certains éléments d'un corps, certains gestes, ou certaines interactions. C'est pourquoi il apparaît manifeste que ce mode critique puisse se transposer à divers médiums. Dans les images du corpus, par exemple, la satire se révélera dans l'ironie vis-à-vis de la norme d'interaction qu'est l'objectivation, les artistes rendant ridicule la perception du corps en tant qu'objet. Afin d'explorer cette norme d'interaction, le prochain chapitre traitera des théories féministes sur les normes de genre et de leurs effets oppressifs en se penchant particulièrement sur l'objectivation et le corps-objet.



## CHAPITRE III

### LES NORMES DE GENRES ET LEURS EFFETS OPPRESSIFS

Au chapitre précédent, nous avons défini, traversé et fait articuler une série de définitions du concept de satire. Comme nous l'avons vu, l'objet d'attaque de sa critique actuelle est fréquemment dirigé contre une norme sociale. Afin de définir notre motif comme étant une satire, il nous importe maintenant de connaître quelle norme est critiquée dans les œuvres de notre corpus. Nous affirmions dans l'introduction qu'il s'agit des normes de genre. C'est-à-dire tous les standards et règles de comportements qui font de nous des « hommes » et des « femmes » et qui nous demandent d'agir en tant que tel. Nous verrons également que la critique vise d'une part ces normes, mais plus précisément les effets pernicioseux de celles-ci. Afin de bien comprendre le concept de genre et les normes qui le régissent, nous verrons l'origine de ce terme à travers des théories féministes. D'abord en décrivant le féminisme de manière succincte, puis en définissant les différentes conceptualisations du genre que les théoriciennes de ces mouvements ont élaboré. Dans un second temps, il sera question de définir les normes de genre en faisant dialoguer notre définition précédente de la norme et celles du genre. Nous comprendrons d'ailleurs comment les normes de genre prennent effet dans la construction de nos corps et dans sa performativité. Puis, dans un dernier temps, il sera question des effets pervers qu'entraînent ces normes. Ainsi, nous pourrions comprendre pourquoi elles peuvent être sujettes à une critique satirique.

#### 3. 1. 1 Féminisme

Le terme « féminisme » est difficile à décrire succinctement ou de manière générale, car il englobe divers courants de pensée et théories. On parle bien plus souvent des féminismes et non d'un féminisme unique. Plusieurs auteur.e.s ont donc tenté de produire une définition assez générale du féminisme, pour ensuite dégager les éléments distincts aux divers courants

de pensée. Par exemple, A. Baril, dans son mémoire sur le féminisme postmoderne, donne la définition suivante : « [...] le féminisme est un mouvement théorique et politique qui constate les rapports inégalitaires et hiérarchiques entre les hommes et les femmes et qui cherche à les éliminer de différentes façons. »<sup>105</sup> Cette définition prend en compte la cause de l'existence de plusieurs courants de pensée; car c'est, entre autres, dans la manière de « chercher à éliminer » les inégalités que proviennent les divergences d'opinions théoriques et d'où naissent les différents courants. Il existe cependant presque autant de définitions générales du féminisme qu'il existe de théoriciennes. Cette affirmation est d'ailleurs faite par Baril dans l'ouvrage mentionné précédemment. Il souligne à cet effet un passage de Guy Bouchard, provenant de l'article *Féminismes et Philosophie : jalons*, dans lequel cet auteur s'oppose à une définition unique du féminisme. Ayant analysé une grande variété de définitions, Bouchard en vient à la conclusion « qu'il y aurait, au total, [plus de] 630 façons différentes d'être féministes. »<sup>106</sup> À cet effet, Baril cite Bouchard :

Dans ce contexte, tenter de proposer, au-delà de la conviction originelle que le féminisme concerne les femmes en tant que collectivité sexuelle [*sic*] et leur situation injustement inférieure dans la société, une définition du féminisme, cela devient doublement dangereux. D'une part, la recherche d'un plus petit dénominateur aux diverses tendances, illustrée par les dictionnaires et encyclopédies [...], escamote la richesse de ces tendances et leur confère une unité factice. D'autre part, en plus de masquer les enjeux politiques qui correspondent à chaque tendance, elle risque de présenter comme neutre une position dominante qui résulte le plus souvent d'un choix occulte. N'est-il pas préférable, dans ces conditions, de considérer « le » féminisme comme un champ sémantique et idéologique parcouru d'axes majeurs et d'orientations plus spécifiques entre lesquels chaque lectrice et chaque lecteur doivent opérer son propre choix philosophique et politique?<sup>107</sup>

L'idée que les féminismes peuvent toutefois se recouper par des axes majeurs propose tout de même que certaines caractéristiques soient partagées ou se rejoignent dans les divers courants. Il est évident que l'importance mise sur chacun des éléments communs différera

---

<sup>105</sup> A. Baril. 2005. *Judith Butler et le féminisme postmoderne. Analyse théorique et conceptuelle d'un courant controversé*. Université de Sherbrooke : Sherbrooke. p. 23.

<sup>106</sup> Baril, *op cit.*, p. 25.

<sup>107</sup> *Ibid.*

selon les mouvements, mais il est intéressant dans cette analyse de les faire ressortir pour avoir un sens plus enraciné de ce que comporte ce « champ sémantique et idéologique ».

Dans la présente étude, nous nous concentrerons sur le « constat des rapports inégaux et hiérarchiques entre hommes et femmes » comme élément commun aux féminismes, car selon nous, il s'agit là des bases de ce mouvement. Depuis le mouvement des suffragettes qui voulait donner le droit de vote aux femmes, aux courants théoriques d'aujourd'hui qui s'attaquent à la manière dont les femmes sont socialisées avec un sentiment d'infériorité, les féminismes se sont toujours occupés à faire apparaître les iniquités et à donner une place plus juste en société aux minorités. Dans la théorie, cet aspect se manifeste par la volonté de mettre en lumière les processus de domination. Dans le politique, il s'applique à des moyens pratiques et militants et vise l'élimination de ces écarts de pouvoir. Il est important de noter que la théorie n'exclut pas la pratique et le politique, et inversement. Chacun des moyens d'action influe sur l'autre. À preuve, cette étude posera un regard théorique sur une pratique artistique pouvant être qualifiée comme engagée politiquement.

### 3. 1. 2 Le genre

S'il existe plusieurs formes de féminisme, c'est en partie dû au fait qu'il existe plusieurs conceptualisations du terme « genre ». Selon une étude faite par Elsa Dorlin pour son ouvrage *Sexe, genre et sexualités*, le terme « genre » serait apparu dans le cadre de recherches médicales sur les personnes intersexes :

Il a été développé par des équipes médicales qui, au cours de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ont pris en charge les nouveau-nés dits « hermaphrodites » ou *intersexes*. Ce sont ces médecins, engagés dans le « traitement » – principalement hormonal et chirurgical – de l'intersexualité, c'est-à-dire dans les protocoles de réassignation de sexe, qui ont défini ce qui s'est d'abord appelé le « rôle de genre ». <sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Elsa Dorlin. 2008. *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*. Coll. « Philosophies ». Paris : Presses Universitaires de France. p. 33.

Ces médecins devaient assigner un sexe « plausible » (pour reprendre les mots de Dorlin) à des personnes présentant des caractéristiques mâles et femelles à la fois. Ils devaient donc, à la fois, assigner un sexe biologique unique et s'assurer que la personne se comporterait en accord avec celui-ci. Ils ont donc dû trouver un terme pour différencier le sexe anatomique du sexe social/comportemental. Ces recherches, sur lesquelles nous ne nous attarderons pas, ont pavé la voie pour la compréhension du fait que le sexe anatomique, tout comme les comportements sociaux qui y sont associés, sont flexibles et construits. Elles auront également permis de : « distinguer le sexe biologique et l'identité sexuelle (le fait de se percevoir homme ou femme et de se comporter en conséquence), distinction qui sera reprise en 1968 en terme de "sexe" et "genre" ». <sup>109</sup>

Afin de bien comprendre comment le terme « genre » est apparu dans les théories féministes, nous nous appuyons sur Baril et sur ses « paradigmes d'intellection du sexe/genre ». <sup>110</sup> L'auteur note trois grands paradigmes correspondant à trois moments clés des féminismes : le déterminisme biologique, le fondationalisme biologique et le constructivisme social. Voyons d'abord le déterminisme biologique. Ce mode de pensée prévalait aux XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle. <sup>111</sup> À cette époque, il était d'usage de croire que les attributs féminins étaient naturels et biologiques : que nous naissions avec les capacités de maternage, d'entretien et de soin des autres, par exemple. Ce mode de pensée se nomme l'essentialisme et est défini comme :

[...] la conviction que la femme possède une essence, que la femme a une spécificité qui tient en un ou plusieurs attributs innés qui définissent, abstraction faite des distinctions culturelles et des époques historiques, son être stable, en l'absence duquel elle cesse d'être classée comme une femme. [...] Ainsi, ils conçoivent qu'une personne, par exemple une femme, naît avec un sexe biologique (cause) qui est une donnée naturelle, et que les qualités, les comportements, les attitudes de cette femme (son genre féminin) sont imputables ou conséquents à ce sexe (effet). <sup>112</sup>

---

<sup>109</sup> Dorlin, *op cit.*, p. 35.

<sup>110</sup> Baril, *op cit.*, p. 46.

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> *Ibid.* Il cite N. Schor. 1993. « Cet essentialisme qui n'(en) est pas un : Irigaray à bras le corps. » In *Féminismes au présent (supplément de Futur antérieur)*, sous la dir. de Michèle Riot-Sarcey. Paris : L'Harmattan, p. 88.

Dans ce paradigme, la notion de genre est inexistante. Elle ne sera développée qu'ultérieurement. En effet, si l'on croit que nous naissons femmes et que les caractéristiques associées à ce sexe sont ancrées en nous, déjà acquises et qu'elles sont déterminées simplement par notre biologie, alors il n'y a pas lieu de faire une distinction entre nos comportements sociaux de femme et notre anatomie. L'essentialisme fut rapidement critiqué avec l'avènement de la seconde vague féministe, car il implique que si nous sommes déterminées biologiquement à adopter les rôles dits « féminins », alors nous n'avons pas de capacités d'agir contre l'oppression que cela engendre. Puisque ces comportements sont immuables, ils rendent les femmes victime d'une « nature » qui leur serait intrinsèque : « la perspective naturaliste [essentialiste] anéantirait toute possibilité de lutte politique [car] il serait tout simplement impossible de transformer une situation naturelle, par définition inévitable et inaltérable [et cela] condamnerait à un immobilisme et à une paralysie politique. »<sup>113</sup>

Or, plutôt que de considérer les femmes comme des victimes, les féministes de deuxième vague ont cherché à leur redonner un pouvoir d'action politique grâce à un deuxième paradigme, soit le fondationalisme biologique. La célèbre phrase de Simone de Beauvoir « on ne naît pas femme, on le devient »<sup>114</sup> est d'une importance particulière dans ce cas-ci. Elle implique que nous naissons peut-être mâles ou femelles, mais que nous devons apprendre à agir en homme ou en femme. C'est ici que la première définition féministe du terme prend forme. Elle émerge de la volonté de différencier le sexe anatomique du sexe socialement acquis. Ce dernier, le sexe « social », sera dès lors défini comme le « genre ». Il consiste en la manière dont une personne possédant un sexe anatomique « femelle » ou « mâle » agit socialement en tant que « femme » ou « homme ». Le genre, dans cette première définition, est donc la présentation sociale de notre sexe. Selon Baril, Ann Oakley serait :

[...] dans les années 1970, l'une des premières féministes à théoriser le genre et à établir la distinction entre le sexe et le genre selon laquelle le premier terme renvoie aux spécificités biologiques et corporelles données des hommes et des femmes

---

<sup>113</sup> Baril, *op cit.*, p. 47.

<sup>114</sup> Simone de Beauvoir. 1976. *Le deuxième sexe, tome II*, réédition de 1949. Coll. « folio essais ». Paris : Gallimard. p. 13.



(pénis, vagin, etc.), alors que le second réfère aux caractéristiques socialement acquises (la masculinité et la féminité). Bref, le sexe est biologique alors que le genre est social.<sup>115</sup>

Ceci implique, au final, que notre sexe biologique serait une fondation sur laquelle se construit notre genre. L'idée provenant des recherches sur les personnes intersexes voulant que le sexe, tout comme le genre, soit flexible et modulable, et que le genre ne soit pas dépendant du sexe, n'est pas considérée dans cette première élaboration féministe du terme. Bien que l'on accepte le fait que nous apprenions à devenir une femme ou un homme, il reste cependant difficile d'admettre que ceci n'a pas à être en lien causal avec le sexe anatomique et qu'il puisse exister plus de deux possibilités. Le sexe, ici, reste une caractéristique immuable sur laquelle se construit le genre. C'est d'ailleurs ce qu'explique Dorlin :

[...] la distinction entre le sexe et le genre telle qu'elle a été développée dans de nombreux travaux a eu tendance à oublier [l'] archéologie du genre. L'un des écueils de la distinction du sexe et du genre, tel qu'elle s'est communément diffusée, est de subsumer sous le concept de genre toutes les interrogations relatives à la construction sociale du féminin et du masculin, le sexe demeurant une entité anhistorique.<sup>116</sup>

Cette première élaboration du terme, dans les théories féministes, fut d'ordre sociologique et propre aux sciences humaines. Ces théories se basaient sur des faits sociaux pour expliquer la subordination des femmes et la manière dont le genre féminin était construit pour faire en sorte que les corps des femmes et leurs forces de travail pouvaient être si facilement accaparés par d'autres.

Par la suite, des féministes dans les sciences appliquées se penchèrent de nouveau sur les sciences médicales et les recherches sur l'intersexualité pour remettre en cause de la construction sociale du sexe en mode binaire. Pourquoi éradiquons-nous les personnes intersexes? Pourquoi veut-on à tout prix conserver intacte la bicatégorisation sexuelle? Ces questionnements et recherches ont amené à la création d'une seconde définition du terme de genre et d'un troisième paradigme.

---

<sup>115</sup> Baril, *op cit.*, p. 47.

<sup>116</sup> Dorlin, *op cit.*, p. 39.

Dans le dernier paradigme sexe/genre, soit le constructivisme social, le genre, ainsi que le sexe, sont considérés comme des éléments sociaux. Ici, le sexe ne détermine pas le genre, mais inversement. Le genre est considéré comme précédant le sexe. La nécessité sociale de produire deux genres distincts influence la nécessité de diviser les sexes en seulement deux catégories distinctes, en se basant sur un seul élément, soit les organes reproducteurs. Des études féministes sur la biologie ont su prouver qu'il existerait plus de deux sexes et que notre choix de se baser uniquement sur un élément corporel pour le déterminer serait en quelque sorte arbitraire : « en ce sens, les gens donnent une valeur importante à des traits physiologiques (avoir un pénis ou un vagin par exemple) qui en soi n'ont aucune importance ».<sup>117</sup> Ilana Löwy, qui est l'une des théoriciennes de l'intersexualité, note que :

Le sexe social [i.e. le genre] est construit sur un mode binaire : on ne peut être à la fois un homme et une femme. Pourtant la nature adopte rarement des divisions rigides. Le sexe biologique, comme presque tous les traits biologiques complexes, se présente comme un continuum, avec à ses extrêmes les « sexes biologiques » clairement définis et, au milieu, une large gamme de situations intermédiaires – des individus « intersexe ».<sup>118</sup>

S'il existe une gamme large de possibilités pour le sexe, pourquoi le définir en seulement deux catégories? C'est en répondant à cette question que certaines féministes en sont venues à la conclusion que le genre précéderait le sexe. En effet, ces théoriciennes affirment que : « [c]'est la division hiérarchique des humains en deux genres, masculins et féminins, qui construit le "sexe" ou le socle de la bicatégorisation sexuelle. »<sup>119</sup> Le genre est construit hiérarchiquement de manière à ce que l'un puisse dominer l'autre, puis est légitimé par un principe naturaliste en se basant sur des traits physiques indélébiles. À cet effet, Colette Guillaumin élabore une théorie du « marquage ». Elle explique que nous accordons une symbolique particulière à certains traits physiques qui en fait ne devraient pas être si déterminants. Par exemple, dans les débuts de l'esclavage, l'esclave portait la marque au fer chaud de son propriétaire; soit une marque indélébile. La marque signifiait qu'il *devenait*

---

<sup>117</sup> Baril, *op cit.*, p. 50.

<sup>118</sup> Ilana Löwy. 2003. « Intersexe et transsexualité. Les technologies de la médecine et la séparation du sexe biologique du sexe social. » *Cahiers du genre*, vol. 1, n° 34. p. 81.

<sup>119</sup> Baril, *op cit.*, p. 50.

esclave et la propriété du maître. Elle ne précédait pas son statut. Avec les années et avec la concentration de plus en plus forte d'esclaves ayant la peau noire, la distinction physique de la couleur de peau est venue remplacer la marque au fer. Ces gens naissaient alors déjà avec la marque qui faisait d'eux des esclaves. Cette marque dès lors « naturelle » finit par être considérée comme « la cause intrinsèque de la place occupée »<sup>120</sup> par l'esclave. Elle mentionne que cette idée de marque, qui est devenue encore plus indélébile que celle du fer, est également applicable au sexe. Les organes génitaux se sont vus chargés d'une nouvelle symbolique. Ils devinrent la « cause naturelle » des rôles sociétaux.<sup>121</sup> Bref, le genre impose une symbolique au sexe, il « donne une signification à ces différences ».<sup>122</sup>

Il y aurait encore beaucoup à dire sur les différentes conceptions du genre que font les féminismes, tant les explications sont différentes sur les manières dont le genre et le sexe dialoguent et comment ils ont été construits. Nous pensons, par exemple, au texte de Nelly Oudshoorn : *Au sujet des corps, des techniques et des féminismes*, dans lequel elle mentionne que pendant longtemps les corps femelles et mâles étaient considérés comme semblables plutôt que comme différents.<sup>123</sup> Elle explique notamment les divers travaux des biologistes féministes qui, depuis 1980, dénoncent l'idée de corps naturel en s'appuyant sur les sciences dures. Nous pensons également au texte de Teresa de Lauretis : *La technologie du genre*, qui traite du genre comme d'une relation sociale : « une construction socioculturelle et un appareil sémiologique, un système de représentation qui assigne une signification (identité, valeur, prestige, position dans la filiation, statut dans la hiérarchie sociale, etc.) aux individus au sein de la société. »<sup>124</sup> Ou encore à la critique de l'hétérosexualité comme instaurant la

---

<sup>120</sup> Colette Guillaumin. 2002. « Race et nature. Systèmes des marques, idée de groupes naturels et rapports sociaux. » Chap. in *L'idéologie raciste*, p. 321-353. Paris : éditions Gallimard, p. 339.

<sup>121</sup> Pour de plus amples détails, voir Guillaumin, *op cit.*

<sup>122</sup> Baril, *op cit.*, p. 50.

<sup>123</sup> Nelly Oudshoorn. 2000. « Au sujet des corps, des techniques et des féminismes » In *L'invention du naturel*, sous la dir. de Delphine Gardey et Ilana Löwy, p. 31-44. Paris : Éditions des archives contemporaines, p. 35.

<sup>124</sup> Teresa de Lauretis. 2007. « La technologie du genre. » Chap. in *Théories queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*. Paris : La Dispute/Snédit, p. 45.



binarité des genres faite par plusieurs théoriciennes, dont Judith Butler, suite à Monique Wittig :

[...] there is no reason to divide up human bodies into male and female sexes except that such a division suits the economic needs of heterosexuality and lends a naturalistic gloss to the institution of heterosexuality. Hence, for Wittig, there is no distinction between sex and gender; the category of "sex" is itself a *gendered* category, fully politically invested, naturalized but not natural.<sup>125</sup>

Bref, le genre se définit de manières multiples. Nous souhaitons présenter une genèse succincte de ce terme afin d'enrichir sa compréhension. Dans notre analyse nous nous concentrerons sur le paradigme du constructivisme social afin de comprendre comment les normes de genre donnent une signification au sexe et construisent le féminin de manière à favoriser l'objectivation.

### 3.2 Les normes de genre

Dans le chapitre précédent, nous avons défini le terme « norme » comme des standards sociaux visant la régulation des comportements et le conformisme. La norme implique un sens du devoir et des sanctions envers les déviants, alors que le « genre » renvoie à un phénomène social d'identification et de représentation de soi en tant que « femme », « homme » ou autres possibles. Si l'on fait entrer en dialogue ces deux définitions afin de parler des normes de genre, alors nous pouvons définir ces dernières comme des régulations de comportements d'identification à un genre. Toutefois, nous comprendrons qu'elles sont plus complexes, car elles nous produisent en tant qu'individu genré, puisque elles sont également des processus d'assignation à des rôles spécifiques en société :

Social norms are essentially social rules which specify appropriate social behavior. According to social psychologists, the explanation for many gender differences lies not so much in the chromosomes or hormones as in the social norms which communicate that different behaviors, attitudes, and interests are appropriate depending upon your gender. Sets of norms that communicate what is generally appropriate for each sex are called *sex roles* or *gender roles*. Some of these social norms are subtly communicated through the mediums of television and literature.

---

<sup>125</sup> Judith Butler. 2006. *Gender Trouble*, 3<sup>e</sup> édition. New York et Londres : Routledge, p. 153.

Others are communicated explicitly such as when we deviate from expected gender-role behavior and experience social disapproval.<sup>126</sup>

Ces normes, aussi nommées *rôles de genre* dans la citation ci-dessus, modèlent et construisent des corps intelligibles en tant qu'homme ou femme, mais peuvent aussi être subvertie pour se représenter hors de ces catégories binaires et faire apparaître la contingence du genre.<sup>127</sup> Les normes entourant le genre sont omniprésentes et sont sous-jacentes à bien des comportements. Elles diffèrent grandement d'une culture à l'autre et d'une classe sociale à l'autre. Toutefois, la finalité est presque toujours la même. Cet ensemble de normes divise, sur un principe biologique et naturaliste, la société en deux catégories distinctes; homme et femme. Ces normes s'introduisent dans tous les domaines du vivre et sont omniprésentes.

En fait, il serait encore plus précis de définir le genre comme une norme en soi. En effet, il importerait, dans nos interactions sociales, de se présenter clairement en tant qu'homme ou femme, faute de quoi nos interlocuteurs seront « troublés » et s'enquerront probablement de savoir à quel genre nous appartenons. Cet impératif est matérialisé dans les codes sociaux d'intelligibilité du féminin et du masculin. Ces codes sociaux – ce que nous nommons ici les normes de genre – régulent la majeure partie de nos vies; ils nous imposent une panoplie de règles vestimentaires, de restrictions physiques, alimentaires, professionnelles, dictent nos conduites et nous produisent en tant que personnes. Ils s'appuient sur un idéal, un stéréotype, de ce que devrait être chaque genre. Judith Butler mentionne que les normes de genre, malgré le fait qu'elles s'appuient sur cet idéal, ne peuvent pas être suivies dans leur totalité ou reproduites fidèlement étant donné l'inexistence d'un modèle réel sur lequel se baser.<sup>128</sup> Ceci implique alors que, malgré l'impératif du genre, il est possible de s'écarter de l'idéal

---

<sup>126</sup> Shawn Meghan Burn. 1996. *The Social Psychology of Gender*. New York : McGraw-Hill inc., p. 3.

<sup>127</sup> Puisque le genre est une construction, sa réussite n'est qu'une éventualité. Il y a possibilité pour l'échec de l'identification au masculin ou au féminin (l'échec peut être volontaire et conscient, ou non). Dans les théories Queer par exemple, on considérera le genre comme une donnée non binaire. En jouant avec et en s'accaparant les normes qui bicatégorise les genres, les identités queer chercheront à montrer les possibilités de déploiement de divers genres hors des catégories fixes.

<sup>128</sup> « [...] gender norms are finally phantasmatic, impossible to embody. » Judith Butler. 2006. *Gender Trouble*, p. 192.



fantasmagique de ce qu'il doit être. Cependant, il est difficile d'échapper entièrement aux normes de genre tellement elles sont ancrées dans la société et qu'elles servent implicitement de bases dans nos relations avec les autres. Dans son texte *Gender Difference and Socialization*, Shawn Meghan Burn note qu'il y a deux raisons pour lesquelles nous tendons à nous conformer aux rôles de genre en société, soit les pressions normatives et les pressions informatives. La pression normative :

[...] results from the fact that we often conform to societal or group expectations (social norms) to avoid social rejection. This obviously plays a role in our adherence to gender roles. Several studies have found that that gender-inconsistent behavior is particularly likely to interfere with the popularity of boys and that parents react negatively to cross-sex play behaviors. These different sets of norms for male and female behavior are operative beyond childhood and even as adult we tend to conform to these expectations in order to avoid social rejection.<sup>129</sup>

Dans ce cas-ci, l'auteure note l'exemple du rejet social de jeunes garçons. Mais ce rejet peut également aller jusqu'à la marginalisation de l'individu ou même lui causer violence. À cet effet, nous avons vu dans le chapitre précédent multiples formes de sanctions envers celles et ceux qui s'écartent de la norme. Ces sanctions sont applicables aussi dans le cas d'un écart par rapport aux normes entourant le genre. La seconde raison qui nous pousse à nous conformer est la pression informative. Burn décrit cette pression comme référant :

[...] to the fact that we rely heavily on social information to increase our knowledge about ourselves and the world that and to gain information about appropriate attitudes regarding social issues. In other words, sometimes we conform not simply because we fear social disapproval if we do not but because we really do not know what to think, feel, believe, or do without the guidance of others. Under such circumstances, we turn to others for clues and follow their leads. [...] we determine what is correct and we view a behavior as correct to the extent that we do see others performing it (social "proof"). In regard to gender roles, when we look around us and see men and women doing different things and hear others emphasize how different men and women are, we assume it is so and conform to these expectations.<sup>130</sup>

En d'autres termes, nous voyons constamment que toutes et tous adoptent des rôles différents selon leur genre. Nous prenons incidemment ces répétitions pour des preuves informatives que cela ne peut être que la seule vérité, ou tel que Burn l'indique, comme une preuve sociale

---

<sup>129</sup> Burn, *op cit.*, p. 3.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 6-7.

qu'il s'agit du comportement à adopter. Nous intériorisons ces normes propres aux genres et nous ne nous posons plus de questions sur celles-ci. Bref, tout comme nous avons vu au chapitre précédent avec les normes sociales, les normes de genre sont parfois simplement perpétuées aveuglément parce que la majorité de la population suit ces règles et s'y conforment; elles sont donc collectivement partagées et peu questionnées.

Jusqu'à maintenant, il n'est peut-être pas évident de concevoir pourquoi les normes de genre devraient être critiquées. C'est pourquoi il importe de comprendre quelles sont ces normes, comment elles prennent effet en société et comment elles sont ancrées en nous. À cet effet, deux théories sont intéressantes dans ce cas-ci, soit la construction des corps genrés de Colette Guillaumin et de Sandra Lee Bartky, ainsi que celle de Judith Butler sur la performativité du genre. Ces théories nous montreront la manière dont les normes de genre « produisent des corps correctement insérés en société »<sup>131</sup> en tant qu'« homme » et « femme », et ce, de manière peu consciente et répétitive. Les effets perniciose des normes découleront du fait qu'elles sont ancrées en nous comme si elles nous étaient naturelles et qu'elles sont construites de manière à instaurer une hiérarchie des genres et à empêcher les capacités d'actions des femmes.

### 3.3 La construction du corps genré

Plusieurs processus sociaux nous apprennent à nous comporter en tant qu'homme ou en tant que femme. Avant même la naissance, les parents anticipent les comportements qu'ils adopteront avec l'enfant selon le sexe génital qu'il possèdera. On pense, par exemple, aux couleurs choisies pour peindre la chambre du bébé. Certains codes sont à respecter; certaines normes voulant que personne n'ose peindre en rose la chambre d'un bébé mâle par exemple. Une théoricienne du féminisme matérialiste s'est intéressée de près aux comportements banals et quotidiens qui nous forment en tant qu'homme et femme. Il s'agit de Colette

---

<sup>131</sup> Colette Guillaumin. 1992. « Le corps construit » Chap. In *Sexe, Race et Pratique du pouvoir. L'Idée de Nature*. p. 117-142. Coll. « Recherches ». Paris : Côté-femmes éditions, p. 119.

Guillaumin et de son texte *Le corps construit*. Dans ce texte, Guillaumin fait part de ses constatations dans le quotidien par rapport à tous les gestes et les interactions sociales qui modèlent le corps comme sexué.<sup>132</sup> En introduction, elle mentionne ceci :

L'hypothèse paraît admise dans toute société [...] que le corps humain ne peut être que sexué. Qu'il est sexué. Mais surtout qu'il ne peut pas ne pas être sexué, en vertu de quoi il convient d'intervenir dans ce sens. Car cette exagération ne doit pas être si évidente qu'on le proclame puisque le travail de le rendre sexué, de le fabriquer tel, est une entreprise de longue haleine, commencée très tôt, à dire vrai dès les premières secondes de la vie, qui n'est jamais achevée, car chaque acte de l'existence est concerné et chaque âge de la vie introduit un chapitre nouveau de cette formation continue. Et que toutes choses acquises : réflexes, habitudes, goûts et préférences, doivent être maintenues soigneusement, entretenues méthodiquement par l'environnement matériel aussi bien que par le contrôle exercé par les autres acteurs sociaux. Cette fabrication ne se limite pas à des interventions purement anatomiques qui concernent la seule apparence du corps et ses réactions motrices, mais, par le biais de ces pressions et incitations physiques, elle construit également une forme particulière de conscience. La conscience individuelle, plus exactement la conscience propre d'un individu, celle de ses possibilités personnelles, de sa perception du monde, bref la conscience de sa propre vie, est déterminée par, et dépendante de, ces interventions physiques et mentales que pratique sa société.<sup>133</sup>

La conscience acquise pendant toute notre vie, pendant la fabrication de notre corps sexué, est une conscience de notre corps comme devant répondre aux normes de genre. Ces normes, une fois intériorisées, nous semblent comme des vérités et notre conscience de nous-même est modelée par ces balises. C'est donc aux interventions qu'elle dit *invisibles* que Guillaumin s'attarde dans son texte. Invisibles, car il s'agit de comportements banaux intériorisés et réitérés par tout un chacun, et non questionnés.

Guillaumin s'attarde premièrement à la construction des corps sexués chez les enfants, principalement avec l'exemple des jeux. Elle mentionne, par exemple, que les jeux destinés aux garçons sont des jeux leur permettant d'explorer les capacités de leurs corps, de prendre de l'espace, de développer des réflexes et d'acquérir des capacités de travail d'équipe. Pour

---

<sup>132</sup> Guillaumin utilise le terme *sexué*, car elle défend le paradigme sexe/genre du constructivisme social; le genre comme le sexe, étant tous deux construits socialement, il n'y a plus lieu de les différencier et pour éviter la renaturalisation du terme sexe, les féministes matérialistes optent pour le terme de corps sexué, sexe social ou classe de sexe. Mais nous comprendrons ici que nous sommes toujours dans le contexte de fabrication du corps genre/sexué.

<sup>133</sup> Guillaumin, 1992, *Le corps construit*, p. 118-119.



ce qui a trait aux filles, les jeux qui leur sont destinés sont plutôt des jeux qui requièrent moins d'espace, par exemple le saut à la corde, et qui développent des capacités propres au monde domestique, comme jouer à la poupée entre autres. Elle note d'ailleurs que les parents sont plus réticents à voir les filles jouer loin de la maison, alors que les garçons peuvent plus facilement s'en éloigner. Il faut comprendre, dans la théorie de Guillaumin, qu'elle s'attarde à certains exemples de la vie quotidienne et que ses réflexions n'excluent absolument pas le fait que plusieurs jeux sont à caractère mixte et qu'il est fort probable pour une fillette de jouer elle aussi à la guerre avec des garçons. Elle s'attarde plutôt à la connotation de ces jeux. On ne considère pas le jeu de la guerre comme un jeu « pour les filles », tout comme on ne considère pas la poupée comme un jouet « pour garçon », ceci n'empêchant en rien que certains d'entre eux y jouent.

Un autre aspect de la construction des corps genrés sont les restrictions et les interdits. En effet, ceux-ci seront différents pour chacun des sexes :

La construction du corps repose sur des techniques diverses. Les injonctions verbales en sont l'une des composantes, mais importante. Des ordres (« fais ceci »), sont donnés constamment durant l'enfance et l'adolescence, de se conduire d'une manière déterminée propre au sexe auquel on appartient. Mais les *interdictions* (« ne fais pas cela ») également, vigoureuses ou répétées, ponctuent la conduite des enfants ou des adolescents. [...] Ces injonctions ou interdictions concernent en premier lieu la façon de tenir son corps, régie par un code de la bonne et de la mauvaise tenue. Il ne s'agit pas tant des règles de politesse que d'une forme plus diffuse et plus profonde, un impératif de conformité à l'*être* des individus. Ce qui concerne les « façons » propres à chaque sexe de tenir son corps et d'en user, de le mouvoir dans la marche ou de le garder au repos, de le mettre en rapport avec les autres. Il y a des façons spécifiques de marcher pour les hommes et pour les femmes, tout comme il y a des façons spécifiques de s'asseoir, de tenir les jambes une fois que l'on est assis.<sup>134</sup>

Les interdits construisent d'ailleurs cette conscience particulière de nous-mêmes, mentionnée plus tôt. Ils posent les balises de ce qui est acceptable comme comportements, comme posture, comme discussions à adopter selon notre genre. Les interdits ne seront pas les mêmes pour les filles ou les garçons. Un exemple simpliste serait l'interdiction pour les jeunes filles de s'adonner à des jeux où le risque de se blesser est plus grand. Cet interdit étant légitimé par un principe protecteur : les jeunes filles étant considérées comme moins

---

<sup>134</sup> Guillaumin, 1992, *Le corps construit*, p. 125.



habiles que les garçons pour grimper aux arbres, par exemple, alors qu'en fait, elles n'ont peut-être pas développé cette habileté principalement à cause de ces restrictions imposées de prime abord.

Tout comme les enfants, les femmes, à l'âge adulte, vivent l'espace de manière restreinte. Cet espace n'est pas donc pas vécu différemment à l'âge adulte. Les codes sociaux de tenue du corps sont orientés de manière à ce que les femmes prennent le moins d'espace possible, autant dans leurs mouvements qu'avec leur corporalité :

Dans les espaces communs, qu'ils soient publics [...] ou privés [...] *les femmes restreignent sans cesse leur usage de l'espace, les hommes le maximalisent*. Voyez les bras et les jambes de ces derniers qui s'étendent largement sur les sièges, les dossiers, leurs gestes ouverts et parfois brusques dans les déplacements. Au contraire, voyez les jambes jointes, les pieds parallèles, les coudes rapprochés, le déplacement mesuré des femmes, même dans leur hâte. Cela devrait fonctionner très bien et c'est le plus souvent ce qui arrive : le minimum d'espace de l'un répondant au maximum d'espace de l'autre. [...] on y voit l'effet concret d'une fabrication corporelle qui a appris aux uns la maîtrise de l'espace et l'extension du corps vers l'extérieur, aux autres le repli sur son propre espace corporel[...].<sup>135</sup>

La construction d'un corps genré et l'incorporation des normes de genre ne se font pas seulement à l'enfance, mais pendant toute une vie. Ce n'est pas simplement en disant à une fillette qu'elle est « jolie comme une princesse » tous les jours de sa vie et en disant à un garçon qu'il est fort et rapide, que ces enfants voudront toujours se conformer à leur rôle de genre propre. Ce n'est pas non plus en achetant des voitures de course miniatures à une fille ou des poupées à un garçon que tout sera différent dans leurs vies. Les normes de genre sont expérimentées partout et de diverses manières, elles concernent tous les acteurs sociaux avec lesquels nous entrons en contact dans une vie et elles nous forment tout au long de celle-ci. Comme Guillaumin le mentionnait dans cette dernière citation, il s'agit d'une entreprise de longue haleine qui n'est pas gagnée à tout coup. Les normes changent et évoluent avec le temps, et nous changeons avec elles, ce qui montre bien leurs caractères construits. Pendant une vie, la signification de ce qu'est d'être une femme peut muter, se transformer, et puisque nous tendons à nous conformer à l'idéal de ces normes, nous changeons aussi. C'est pourquoi Guillaumin, en fin de texte, en vient à la conclusion que la construction des genres :

---

<sup>135</sup> Guillaumin, 1992, *Le corps construit*, p. 132.

[...] fabrique aux femmes un corps à la fois fermé sur soi-même et librement accessible (ce qui n'est pas contradictoire, mais bien complémentaire), l'éloigne du contact avec des pairs et en brise l'audace (ou du moins ne la construit pas...) [...] Mais c'est une entreprise qui n'est pas gagnée à tout coup, et qui de toute façon est longue à mener à bien. On sait que ce n'est pas avant dix-sept ans que les performances sportives des filles marquent un fléchissement, ce qu'on pourrait dire sous une autre forme : l'intégration des impératifs du genre « femme » et de son idéal corporel ne sont pas réalisés, achevés, dans l'enfance et dans l'adolescence. [...] la réserve et l'accessibilité physique des femmes sont une entreprise de longue haleine. Elles reposent sur un empêchement des potentialités, sur la canalisation de l'énergie de l'individu femelle dans un corps spécifique, mais aussi sur la répression de cette énergie et en dernier ressort sur une censure de soi. Ce qui rend la stabilité de ce corps construit incertaine et explique le caractère jamais terminé de cette construction.<sup>136</sup>

Bref, la socialisation des femmes et la construction de leur conscience est une fabrication incessante et toujours sujette à changement étant donné son caractère construit.

Dans le même ordre d'idées que Guillaumin, Sandra Lee Bartky s'est également intéressée aux comportements typiquement féminins et aux normes propres à ce genre. Pour cette auteure, les normes entourant le genre féminin sont des tactiques pour créer des corps « dociles » et ce, en passant par une panoplie de disciplines. Suite à Foucault et ses théories dans *Surveiller et punir*, elle insiste sur le fait que : « discipline produces subjected and practiced bodies, 'docile' bodies. »<sup>137</sup> Les disciplines dont elle parle concernent les rituels de beauté, de tenue du corps et de comportements sociaux. Ces disciplines, pour Bartky, sont orientées dans le but de réduire nos capacités d'action. L'auteure ne mentionne pas le terme norme de genre, elle utilise plutôt l'idée de pratiques disciplinaires qui tendent à modeler des corps reconnaissables à leurs attributs féminins.<sup>138</sup> Elle en note trois : « [...] those that aim to

---

<sup>136</sup> Guillaumin, 1992, *Le corps construit*, p. 141-42.

<sup>137</sup> Sandra Lee Bartky. 1990. « Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power. » Chap. in *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*, p. 63-82. New York et Londres : Routledge, p. 63.

<sup>138</sup> Bartky, *op cit.*, p. 65. Bien que l'auteure n'utilise pas le terme « norme de genre » notre définition s'accorde avec celle qu'elle formule par rapport aux processus disciplinaires. Nous avons vu en effet que les normes de genre sont des processus régulateurs des comportements, impliquant l'idée de sanctions lorsque ces « règles » ne sont pas suivies. Dans le cas de la discipline, il s'agit également d'un regroupement plus large de règles pouvant amener à des sanctions si elles ne sont pas suivies. La discipline est composée par des normes.

produce a body of a certain size and general configuration; those that bring forth from this body a specific repertoire of gestures, postures, and movements; and those directed toward the display of this body as an ornamented surface. »<sup>139</sup>

La première discipline en question dans l'œuvre de Bartky concerne les canons de beautés. Elle mentionne d'abord que les canons et les idéaux de la beauté diffèrent évidemment selon les époques et les cultures. Aujourd'hui, par exemple, ce canon est construit de manière à ce que les corps féminins adultes soient délicats et menus.<sup>140</sup> Cet idéal d'un corps mince pousse donc les femmes à adhérer à la discipline de la diète. Elle indique que le corps adulte de la femme devient un ennemi à vaincre en vue d'obéir aux exigences des normes de la féminité.<sup>141</sup> Cette norme de la féminité laisse croire aux femmes qu'elles désirent un corps plus frêles, infantiles et dociles. Toutefois, à leurs insu, cette discipline leur crée aussi un corps plus aisés à dominer.

La seconde discipline concerne les gestes et les postures propres à chacun des sexes. En effet, il n'est pas permis pour tous et toutes d'occuper autant d'espace et de pouvoir y bouger librement. Bartky note qu'il existe des différences importantes entre les genres en terme de « gestes, postures, mouvements et comportements du corps en général. »<sup>142</sup> Les femmes, selon elle, sont : « beaucoup plus restreintes que les hommes dans leurs manières de se mouvoir et dans leurs spatialités vécues. »<sup>143</sup> À cet effet, elle cite les recherches d'Iris Young sur l'espace occupé par les femmes et sur l'effet de cloître qu'elles en subissent :

[...] a space seems to surround women in imagination which they are hesitant to move beyond: This manifests itself both in a reluctance to reach, stretch, and extend the body to meet resistances of matter in motion – as in sport or in the performance of physical tasks – and in a typically constricted posture and general style of movement. Woman's space is not a field in which her bodily intentionality can be freely realized

---

<sup>139</sup> Bartky, *op cit.*, p. 65.

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 67. Traduction de l'auteure.

<sup>143</sup> *Ibid.* Traduction de l'auteure.

but an enclosure in which she feels herself positioned and by which she is confined. The "loose woman" violates the norms: Her looseness is manifest not only in her morals, but in her manner of speech, and quite literally in the free and easy way she moves.<sup>144</sup>

Bien que les femmes aient désormais accès au domaine public, et ce, sans contraintes *visibles*, elles ne l'occupent toutefois pas avec l'aisance permise aux hommes. Ceci se répercute dans leurs démarches par exemple, dans l'espace qu'elles se permettent d'occuper dans les transports en commun, dans la manière dont elles s'assoient les jambes collées ou croisées. Bref, tel que le mentionnait Guillaumin, les femmes apprennent à restreindre l'espace qu'elles occupent, alors que les hommes apprennent à le maximiser.

Puis, la troisième discipline concerne le corps comme une surface ornementale. L'exemple donné par Bartky dans ce cas-ci concerne les rituels de beauté. Le corps des femmes doit servir de canevas sur lequel on ajoute des décorations, car en soi, il est représenté dans les médias comme étant défectueux au naturel :

A woman's face must be made up, that is to say, made over, and so must her body: [...] her lips must be made more kissable; her complexion dewier; her eyes more mysterious. The "art" of make-up is the art of disguise, but this presupposes that a woman's face, unpainted, is defective. Soap and water, a shave, and routine attention to hygiene may be enough for him; for her they are not. The strategy of much beauty-related advertising is to suggest to women that their bodies are deficient, but even without such more or less explicit teaching, the media images of perfect female beauty which bombard us daily leave no doubt in the minds of most women that they fail to measure up.<sup>145</sup>

Le maquillage n'est qu'un exemple parmi tant d'autres à propos des soins du corps. Ces soins ne sont pas contraignants au même degré pour toutes, dans la mesure où chacune y adhère, ou non, à divers niveaux. Les médias nous bombardent constamment avec des images de la d'une soi-disant beauté parfaite et insistent tant sur celle-ci qu'il est facile de se laisser convaincre que l'idéal peut être atteint. Ces rituels proposent en fait que les corps des femmes soient des objets à être regardés. C'est à cet effet que ces disciplines posent problème :

---

<sup>144</sup> Bartky, *op cit.*, p. 67.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 71.



lorsque les femmes sont faites objets d'ornements.<sup>146</sup> Bartky conclut en mentionnant que ces pratiques disciplinaires servent en fait à inscrire un statut d'infériorité aux corps des femmes : « The disciplinary practices I have described are part of the process by which the ideal body of femininity – and hence the feminine body-subject – is constructed; in doing this, they produce a “practiced and subjected” body, i.e., a body on which an inferior status has been inscribed. »<sup>147</sup>

Bref, les disciplines – qui rendent tangibles les normes de genre – affectent la manière dont les corps sont construits en étant généralement plus menus, restreints dans leurs mouvements et dans leurs espaces, et ornés pour le regard des autres :

This system aims at turning women into the docile and compliant companions of men just as surely as the army aims to turn its raw recruits into soldiers. [...] The absence of formally identifiable disciplinarians and of a public schedule of sanctions serves only to disguise the extent to which the imperative to be “feminine” serves the interest of domination.<sup>148</sup>

Bartky mentionne, dans cette citation, qu'au final, personne ne détient vraiment le pouvoir d'imposer ces disciplines, ce qui les rend encore plus insidieuses, car tout un chacun, sans le faire consciemment, peut sanctionner, par la désapprobation mineure ou la violence, quiconque n'adhère pas à une norme.

### 3. 4    Performativité du genre

Pourquoi ces normes de genre, réitérées incessamment de génération en génération, ont une efficacité si particulière? Pourquoi cette socialisation genrée fonctionne si bien? Pour Judith Butler, la réponse se trouve dans l'aspect performatif du genre et dans le caractère productif des normes. À l'instar de Guillaumin, Butler conçoit les normes entourant le genre comme construisant la conscience propre d'un sujet :

---

<sup>146</sup> À cet effet, nous verrons dans la prochaine section la théorie de l'objectivation.

<sup>147</sup> Bartky, *op cit.*, p. 71.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 75.

À la suite de Foucault [Butler] soutient que les normes ne sont pas prescriptives et restrictives, mais plutôt constitutives, productives et constructives du sujet. Ces normes, véhiculées à l'intérieur des différentes matrices de pouvoir, possèdent donc un double statut. D'une part, elles construisent le sujet et sont donc nécessaires à son émergence sociale et, d'autre part, elles peuvent s'avérer extrêmement régulatrices, exclusives, coercitives, voire violentes. Dans une telle perspective, Butler pense le sujet non pas comme le maître absolu de ses actions, mais bien comme le produit et l'effet jamais finis de ses gestes. Le sujet est ainsi constitué par ses actions, qui à la fois le construisent et le dépassent.<sup>149</sup>

En effet, tel que nous avons vu plus tôt, les normes, une fois incarnées nous produisent, mais nous restreignent à la fois. Si ces normes sont capables de nous produire en tant que sujet, c'est parce qu'elles ont un effet performatif. À la suite de John Langshaw Austin, Butler considère le genre comme un acte performatif. En étant réitérées, les normes propres à celui-ci prennent un effet particulier en faisant « advenir ce qu'elles disent »<sup>150</sup>, ce qu'elles nomment. Austin définit un acte de langage comme performatif dans la mesure où un énoncé rend concret ce qu'il dit. L'exemple le plus courant pour illustrer cette théorie est celle d'un juge énonçant la phrase : « vous êtes coupable », ou celui d'un prêtre énonçant : « je vous déclare mari et femme ». Ces phrases, dites par les personnes ayant l'autorité de les mettre en pratique, rendent effectif un statut particulier. Elles sont performatives au sens où elles rendent tangible ce qu'elles nomment. Butler pense donc « la performativité *comme cette dimension du discours qui a la capacité de produire ce qu'il nomme.* »<sup>151</sup> Elle considère d'ailleurs que « cette production a toujours lieu dans les faits à travers une certaine répétition et récitation. »<sup>152</sup> Pour Butler toutefois, ce n'est pas simplement la socialisation qui crée des corps genrés, mais l'application répétitive des normes qui énoncent notre genre. Baril note que :

[...] cela signifie que le genre est un énoncé sans substrat métaphysique et ontologique qui, par son énonciation et sa répétition, réalise ce qu'il dit, c'est-à-dire un genre féminin ou masculin. Ainsi, l'humain ne naît pas avec un genre fixe et

---

<sup>149</sup> Baril, *op cit.*, p. 92-93.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 81-82.

<sup>151</sup> Judith Butler. 2005. *Humain, inhumain. Le travail critique des normes. Entretiens.* Trad. de l'anglais par Jérôme Vidal et Christine Vivier. Paris : Éditions Amsterdam, p. 17.

<sup>152</sup> Butler, *op cit.*, p. 17-18.

naturel, ne l'acquiert pas non plus à travers un processus de socialisation, mais ce genre est réalisé jour après jour à travers les normes et les contraintes et c'est de cette répétition quotidienne qu'il tire son apparente stabilité, cohérence et naturalité.<sup>153</sup>

En d'autres termes, le genre ne nous préexiste pas, mais nous naissons toutefois dans un monde où le langage qui nous définit et les normes du genre sont existants. Nous sommes constitués par ces systèmes d'intelligibilités desquels nous participons en répétant et en communiquant notre genre par ceux-ci. Toutefois, pour Butler, ces systèmes sont contingents, c'est-à-dire qu'il y a une possibilité pour qu'ils ne soient pas efficaces :

[...] le genre est un ensemble de normes régulatrices orientées téléologiquement vers un idéal de genre, le masculin ou le féminin, qui fait advenir ce qu'il répète incessamment sous peine de s'interrompre étant donné sa contingence. Ainsi, le masculin et le féminin n'existent pas prioritairement, préalablement, mais c'est l'énonciation et la répétition du genre normatif qui les créent et leur permettent d'exister.<sup>154</sup>

En bref, le genre n'est pas efficace que par pure socialisation comme nous aurions pu le croire avec Guillaumin et Bartky. Il est efficace parce que les normes qui l'entourent nous produisent par acte performatif. Ces normes, par leurs répétitions, font advenir ce qu'elles nomment, soit un genre féminin ou masculin. En rendant nos corps intelligibles à la société, nous réitérons le genre et le rendons manifeste.

### 3.5 Effets néfastes des normes de genre

Si les différences construites socialement entre hommes et femmes n'avaient pas de conséquences néfastes, il n'y aurait pas lieu de les critiquer. Or, cette bicatégorisation des corps cause malheureusement une hiérarchie de genre, l'un – celui de l'homme – étant supérieur à l'autre – celui de la femme. Dans cette section, nous verrons un de ces effets pernicieux qui nous sera utile dans l'interprétation de notre motif, soit l'objectivation, c'est-à-dire l'utilisation du corps des femmes en tant qu'objets.

---

<sup>153</sup> Baril, *op cit.*, p. 80.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 81-82.

La théorie de l'objectivation provient de la sociologie américaine anglophone sous le nom d'*Objectification Theory*. Cette théorie se base sur la construction des corps genrés telle que vue plus tôt avec Guillaumin et Bartky. Elle soutient que la manière dont les femmes sont socialisées en tant que femmes les amène à être traitées en objet par les autres, mais également par elles-mêmes. Dans ce dernier cas, le phénomène se nomme *Self-Objectification*, que nous traduirons par auto-objectivation. Cette théorie se base sur les normes de genre qui contrôlent les standards de beauté et l'apparence physique des femmes. Essentiellement, être objectivé (*objectified*, fait objet), signifie :

To objectify is to make into and treat something that is not an object as an object or as having an objective reality [...]. According to Jean Baker Miller (1986), « When one is an object, not a subject, all of one's own physical and sexual impulses and interests are presumed not to exist independently. They are to be brought into existence only by and for others—controlled, defined, and used ». [...] to be objectified means to be made into and treated as an object that can be used, manipulated, controlled, and known through its physical properties.<sup>155</sup>

Bref, être objectivé renvoie à une perte de pouvoir. La personne ainsi désincarnée devient propice à être manipulée et contrôlée. Shelagh Wynne Robinson note que « l'objectivation implique qu'une personne, le sujet, soit en contrôle des activités d'une autre, l'objet. »<sup>156</sup> Cette perspective lie donc objectivation avec hiérarchie, force et autorité.<sup>157</sup> En effet, si cette perspective implique l'idée d'autorité c'est parce que les termes « objet » et « sujet » ont des connotations opposées; « sujet » renvoie à : « pouvoir, action, liberté », alors qu'« objet » renvoie à : « impuissance, domination et oppression. »<sup>158</sup> Selon Bartky, l'objectivation se produit quand le corps d'une femme, des parties de son corps ou ses fonctions sexuelles sont séparées de sa personne, réduites au statut de simple instrument ou interprétées comme étant

---

<sup>155</sup> Rachel M. Calogero, Stacey Tantleff-Dunn et Kevin Thompson. (dir. publ.). 2011. *Self-Objectification in Women. Causes, Consequences, and Counteractions*. Washington, DC : American Psychological Association, p. 5.

<sup>156</sup> Shelagh Wynne Robinson. 2001. *Bodies Imaged: Women, Self-Objectification and Subjectification*. Montréal : McGill University, p. 18. Traduction de l'auteure.

<sup>157</sup> *Ibid.* Traduction de l'auteure.

<sup>158</sup> Robinson, *op cit.*, p. 18. Traduction de l'auteure



capables de la représenter.<sup>159</sup> En d'autres mots, lorsqu'une femme est objectivée, elle est traitée comme un corps, mais en particulier comme un corps au service des autres et pour le plaisir des autres.<sup>160</sup> C'est pourquoi, central à la théorie de l'objectivation se trouve le concept de corps-objet. Le corps-objet consiste en une relation où une personne est envisagée et traitée de l'une des sept manières suivante :

As a tool for one's own purposes (instrumentality), as lacking in autonomy and self-determination (denial of autonomy), as lacking agency and activity (inertness), as interchangeable with others of the same of different types (fungibility), as permissible to break, smash, or break into (violability), as something that is owned by another (ownership), and/or as something whose experience and feelings do not need to be considered (denial of subjectivity).<sup>161</sup>

En d'autres termes, traiter un être tel un corps-objet consiste à rejeter la qualité de sujet à cette personne, à l'envisager tel un outil à notre service, sans sentiments, pensée ni autonomie.

Rachel M. Calogero, Stacey Tantleff-Dunn et Kevin Thompson remarquent d'ailleurs que les femmes seraient celles qui souffriraient le plus de l'objectivation.<sup>162</sup> Il n'est pas impossible que les hommes soient objectivés, mais pour que cela advienne, ils doivent se trouver d'une manière ou d'une autre dans une position de dominés. Pour que l'objectivation soit réalisable, la personne traitée en tant qu'objet doit être en dépossession (temporaire dans la majorité des cas) du contrôle de son propre corps, de sa position de sujet. Or, comme nous l'avons compris avec la socialisation des femmes, les normes entourant ce genre tendent plus à construire des corps facilement accessibles et dociles pour qui cherche à les dominer que ce n'est le cas avec les normes entourant la construction du corps masculin.<sup>163</sup> Ces auteur.e.s

---

<sup>159</sup> Bartky, *op cit.*, p. 26. Traduction de l'auteure.

<sup>160</sup> Barbara L. Fredrickson. 1997. « Objectification Theory. Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks. » *Psychology of Women Quarterly*, vol. 21, p. 175.

<sup>161</sup> *Ibid*, p. 5.

<sup>162</sup> Calogero, Tantleff-Dunn et Thompson, *op cit.*, p. 4.

<sup>163</sup> Du moins, c'est le cas pour les normes par rapport aux hommes blancs de classe moyenne. Nous ne nous sommes pas penché dans les détails à savoir si ces normes étaient les mêmes chez les hommes racialisés ou provenant d'autres classes sociales.



mentionnent également que la forme la plus courante d'objectivation est l'objectivation sexuelle :

Westernized societies tend to objectify people in general, often treating people as if they are things or commodities. Yet, because Westernized societies are saturated with heterosexuality, whereby gender acts as a pervasive organizer of culture, objectification is most often apparent within heterosexual relations. Women are defined, evaluated, and treated more often as objects than men are. In particular, it is the viewing of women as *sex objects*, as instruments for the sexual servicing of and pleasure of men, that is perhaps the phenomenon most familiar to scholars and laypersons alike.<sup>164</sup>

Ici, les auteurs notent que l'hétérosexualité, ou le mode d'organisation social hétérosexuel, contribue à ce que ce soit les femmes qui se retrouvent en position d'objet. En effet, il n'a pas été question dans les sections précédentes de la contrainte à l'hétérosexualité, mais il s'agit d'une norme régissant plusieurs sphères de la vie sociale. D'ailleurs, plusieurs théoriciennes (Monique Wittig et Judith Butler, entre autres) croient qu'il s'agit en fait d'une des causes de la division de la société en mode binaire entre homme et femme, ainsi que des normes de genre qui tendent à renforcer les différences entre les sexes. Le mode d'organisation hétérosexuel en société poserait donc le besoin de bicatégoriser les individus sur une base hiérarchique. Calogero, Tantleff-Dunn et Thompson considèrent que l'objectivation sexuelle, c'est-à-dire le rôle d'objet sexuel, serait la forme d'objectivation la plus courante et familière dans les sociétés hétérosexuelles. En effet, le corps-objet renvoie presque toujours au corps-objet sexuel.<sup>165</sup> Il importe toutefois de comprendre que l'objectivation passe avant tout par le regard que portent les autres sur nous : « The most subtle and deniable way sexualized evaluation is enacted and arguably the most ubiquitous is through gaze, or visual inspection of the body. »<sup>166</sup> Ce regard, théorisé par Laura Mulvey en terme de *male gaze*, sous-tend que l'observateur est en possession du pouvoir, tandis que la personne observée devient l'objet de ses désirs. Mulvey compare cette forme de regard à la scopophilia de Freud, c'est-à-dire au plaisir de regarder :

---

<sup>164</sup> Calogero, Tantleff-Dunn et Thompson, *op cit.*, p. 4.

<sup>165</sup> Colette Guillaumin. 1978. « Pratique du pouvoir et idée de nature (2) Le discours de la nature. » *Nouvelles questions féministes*, vol. 3, p. 8.

<sup>166</sup> Fredrickson. *op cit.*, p. 175.

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.<sup>167</sup>

Dans ces circonstances, la personne passive, soit la femme, devient un objet à exposer et à visualiser. Barbara Fredrickson note trois moments clés de l'objectivation sexuelle des femmes : dans les représentations médiatiques pointant seulement des parties de leur corps, dans les médias représentant des interactions entre homme et femme, puis dans les interactions réelles.<sup>168</sup> Dans les médias photographiques par exemple, les femmes seraient plus souvent dépeintes sans visage.<sup>169</sup> On représente seulement quelques parties de leur corps, mais rarement seulement leurs visages. Alors que pour les hommes, nous rencontrons fréquemment la situation opposée; leurs visages étant capables de les représenter. Elle qualifie ces interventions de *body-ism* versus un *face-ism*.<sup>170</sup> Dans le cas de représentations d'interactions entre hommes et femmes, elle mentionne que les hommes ont plus fréquemment la position d'observateur alors que les femmes regardent souvent au sol ou au loin, évitant la confrontation du regard de l'autre et se laissant observer.<sup>171</sup> Finalement, pour les interactions réelles, l'objectivation se produit encore une fois dans le regard :

Studies have shown that women are gazed at more than men; women are more likely to feel "looked at" in interpersonal encounters; men direct more nonreciprocated gaze toward women than vice versa, particularly in public spaces; and, men's gazing is often accompanied by sexually evaluative commentary.<sup>172</sup>

---

<sup>167</sup> Laura Mulvey. 1975. « Visual Pleasure and Narrative Cinema. » In *The Feminism and Visual Culture Reader*, 2e édition, sous la dir. de Amelia Jones, 2010, p. 57-65. New York, Londres : Routledge, p. 60.

<sup>168</sup> Fredrickson, *op cit.*, p. 175.

<sup>169</sup> À titre d'exemple, nous pouvons nous référer à une campagne publicitaire de 2007 de la compagnie Tom Ford qui représente les femmes par leurs corps uniquement, sans leurs visages, à des fins de vente pour leur nouvelle ligne de parfum. Plus que de simplement montrer leur corps, les femmes sont ici des signifiants flagrants de sexualité et sont visiblement instrumentalisées par cette sexualité. Voir la figure 42.

<sup>170</sup> Fredrickson, *op cit.*, p. 176-177.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>172</sup> *Ibid.*

D'ailleurs, pour Robinson, les yeux et le regard, dans notre société occidentale, seraient considérés comme une marque d'autorité. Bref, l'objectivation sexuelle se produit dans l'évaluation physique de la personne observée par l'observateur, et par un regard oppressant, non réciproque et autoritaire.

Le dernier point sur lequel nous nous arrêterons est l'auto-objectivation. Ce phénomène se produit lorsque les femmes en viennent à intérioriser le regard du surveillant en elle-même, par rapport à leur propre corps. Étant donné l'apparente normativité du fait d'être objectivée et évaluée selon son apparence, les femmes adoptent un regard particulier envers elle-même. John Berger exprime cette situation en mentionnant que les femmes portent sur elle-même un regard masculin :

[...] *men act and women appear*. Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight.<sup>173</sup>

Robinson explique que c'est en partie dû aux récompenses sociales à retirer en incorporant les normes et standards de beauté que plusieurs en viennent à incarner le regard du surveillant afin de s'assurer de correspondre à l'idéal du genre féminin. D'après cette auteure, l'exposition constante aux médias, aux relations d'oppression, mais aussi la peur de rejet social participent tous de cette auto-objectivation :

Repeated exposure to cultural practices of objectification is theorized to result in the internalization of an objectified perspective of the self. In other words, girls and women incorporate, to varying degrees, dominant appearance standards for attractiveness, and come to relate to themselves as objects, focusing on how they appear to others, while overlooking or minimizing other qualities and capacities.[...] Constant exposure to cultural practices of objectification, in conjunction with the generous social rewards extended to women who conform to dominant appearance standards results in severe levels of objectified body consciousness and experience of self-objectification.<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> John Berger. 1972. « Ways of Seeing. » In *The Feminism and Visual Culture Reader*, 2<sup>e</sup> édition, sous la dir. de Amelia Jones, 2010, p. 49- 52. New York, Londres : Routledge, p. 50.

<sup>174</sup> Robinson, *op cit.*, p. 26-27.



Dans une société qui objective, la : « beauté physique peut se traduire en pouvoir pour les femmes : la séduction fonctionnant comme une devise de choix pour la réussite sociale et économique. »<sup>175</sup> Donc, en cherchant à se faire une place privilégiée (ou simplement une place) dans le monde social, ces femmes, qui en viennent à incarner cette idée que séduction et beauté sont gages de succès, sont plus enclines à s'auto-objectiver et à vouloir devenir « objet de désir ». Ces formes de valorisations sociales poussent certaines femmes à se conformer. Ainsi, l'auto-objectivation devient, à un certain point, une norme en soi. Pour Fredrickson, l'auto-objectivation ne doit pas être synonyme de vanité. Pour cette auteure, il s'agirait plutôt d'une stratégie adoptée par les femmes afin de déterminer la manière dont elles seront perçues en société :

Given the evidence that women's social and economic prospects can be determined by their physical appearance, it behooves women to anticipate the repercussions of their appearance, or as Berger put it, to be their own first surveyors. Therefore, women's attentiveness to their own physical appearance, which has often been interpreted as narcissism and vanity, might more appropriately be viewed as women's strategy for helping to determine how others will treat them. This strategy need not be conscious, or deliberately chosen. Instead, theories of socialization would predict that with repeated exposure to the array of subtle external pressures to enhance physical beauty, girls and women come to experience their efforts to improve their appearance as freely chosen, or even natural.<sup>176</sup>

Ces pressions et efforts sont perçus comme naturels et choisis librement. Il y a, dans cette aliénation, une preuve que la normalisation et l'intériorisation de ce processus de domination qu'est l'objectivation est réussie.

Bref, l'objectivation des corps des femmes est rendue possible grâce à la manière dont elles sont socialisées à devenir des femmes, mais aussi grâce aux disciplines énoncées par Bartky. Les normes de l'idéal de la féminité tendent à construire des consciences particulières aux femmes; des consciences d'elle-même comme étant sans cesse surveillées, mais comme devant elles-mêmes se surveiller sans cesse.<sup>177</sup> Pour Fredrickson, cette surveillance constante

---

<sup>175</sup> Fredrickson, *op cit.*, p. 178. Traduction de l'auteure.

<sup>176</sup> *Ibid*, p. 178-179.

<sup>177</sup> Ce qui, dans notre société actuelle, est aussi vrai pour les hommes. La culture du paraître nous affecte, peu importe le genre auquel nous appartenons.



est une source de plusieurs problèmes chez les femmes, dont l'anxiété et la honte : « [...] a culture that objectifies the female body presents women with a continuous stream of anxiety-provoking experiences, requiring them to maintain an almost chronic vigilance both to their physical appearance and to their physical safety. »<sup>178</sup> De plus, elle monopolise une majeure partie de leur énergie et de leur temps qu'elles pourraient investir à développer d'autres capacités et à s'épanouir. L'objectivation devient donc une conséquence néfaste de la bicatégorisation des genres et des normes qui sous-tendent sa dichotomie. D'un autre côté, l'objectivation renforce et légitime cette division en accentuant les différences entre hommes et femmes : « [...] women's view of themselves as a sexual object that exists for the pleasure of men legitimizes and perpetuates traditional gender stereotypes about women's roles and abilities, reinforcing self and others' perceptions of women as bodies. »<sup>179</sup>

### 3.6 Conclusion

Nous avons vu dans ce chapitre que le féminisme et certaines de ses déclinaisons, qui s'attaquent aux inégalités entre hommes et femmes, ont largement participé à conceptualiser le genre. Celui-ci peut avoir trois diverses définitions, mais nous avons retenu la plus récemment développée, soit celle du paradigme constructiviste. Cette définition décrit le genre comme posant le besoin de bicatégoriser la société sur un principe naturaliste et biologique, influençant par la même occasion le besoin d'éradiquer les catégories de sexes qui ne seraient pas en accord avec ce binarisme. Afin de bien définir ce que signifiaient alors les normes de genre, nous avons joint les concepts de genre et de norme et les avons articulés ensemble pour construire notre définition. Une norme de genre est donc un ensemble de standards et de règles à incorporer pour se représenter en société en tant qu'homme ou femme. Ces normes définissent nos rôles en société, ainsi que la manière dont nous apparaissions et nous représentons face aux autres. Ces normes prennent effet grâce à la construction constante de nos corps genrés et grâce à la répétition incessante du genre dans

---

<sup>178</sup> Fredrickson, *op cit.*, p. 183.

<sup>179</sup> Calogero, Tantleff-Dunn et Thompson, *op cit.*, p. 13.

nos faits et gestes, soit dans sa performativité. Le corps doit être construit et fabriqué constamment pour incorporer les normes. Ces normes ainsi répétées prennent une dimension naturelle, alors qu'elles sont en fait effectives grâce à plusieurs disciplines qui forment nos corps comme « différents et opposés ». Finalement, si ces normes doivent être critiquées c'est parce qu'elles engendrent des inégalités dans le monde social qui portent préjudice aux femmes. Bien qu'il existe plusieurs effets néfastes de la bicatégorisation du monde social de manière hiérarchique, nous avons abordé plus spécifiquement celle de l'objectivation. Le fait de constamment être regardé de manière sexuelle et pernicieuse affecte les femmes, les consciences d'elle-même et la manière dont elles se perçoivent, au point où elles en viennent à s'auto-objectiver, c'est-à-dire à incarner le regard du surveillant sur elle-même et à se transformer elle-même en objet. Cette auto-objectivation a pour conséquence de produire de l'anxiété par rapport à notre apparence, mais aussi par rapport à la manière dont les autres nous perçoivent. Être objet, c'est être en dépossession de son pouvoir de sujet actant dans la société, c'est être dominé et impuissant face à ceux qui détiennent l'autorité.

Enfin, comment tous ces éléments peuvent dialoguer avec la satire? Nous avons observé que la satire est une critique ironique ou grotesque des normes sociales, ayant une visée réflexive ou du moins cherchant à mettre en évidence l'apparente stabilité des normes et leurs caractère insidieux. Dans cette optique, la satire et le féminisme peuvent être utilisés conjointement dans un but de dénonciation critique. Il s'agit également de tactiques ayant un point d'intersection majeur; soit la critique des normes. De son côté, la satire critique l'invisibilité des normes sociale et, de son côté, le féminisme critique l'invisibilisation de la construction du corps genré par les normes. Dans le cas qui nous intéresse, la satire s'avère un moyen privilégié de critiquer les normes sous-jacentes à l'objectivation et à l'auto-objectivation, ainsi que son invisibilité. La satire permettra aux artistes de mettre à jour l'objectivation et de pousser à la réflexion le destinataire de ses œuvres.

## CHAPITRE IV

### UNE SATIRE DE L'OBJECTIVATION. ÉTUDE DE CAS

Les chapitres précédents nous ont permis de définir ce que sont la satire et l'objectivation. Nous déterminerons maintenant de quelles manières les œuvres à l'étude peuvent être qualifiées de satires de l'objectivation. Tout d'abord, nous observerons l'ironie à l'œuvre dans les photographies de Michel, de Bonajo et de Materazzi. Il fut compris, au deuxième chapitre portant sur la satire, que l'ironie est une antiphrase, c'est-à-dire, une reprise du discours de l'autre dans le but de le rendre ridicule ou de l'invalider. Dans les œuvres à l'étude, nous examinerons de quelles manières le discours de l'objectivation est utilisé de façon détournée dans le but de le critiquer. Il sera d'abord question du renversement du concept d'objet; de l'interprétation que font Michel, Bonajo et Materazzi de l'idée du corps-objet. Nous verrons comment ces artistes s'approprient le discours de l'objectivation en considérant le corps non pas comme un objet de désir, mais comme un objet usuel. Puis, en nous appuyant sur leur vision du corps-objet-usuel, nous mettrons à jour leur tactique visant à mettre en échec l'objectivation. Nous verrons comment la mise au premier plan d'un lien relationnel entre objet et sujet met à mal la possibilité d'une objectivation dans ces œuvres. En effet, la contiguïté des corps et des objets permet de produire ce que nous nommerons une non-objectivation. La promiscuité des corps et des objets empêchera les corps d'être considérés en tant qu'instruments puisque les particularités propres au corps vis-à-vis des objets seront rendues évidentes. En effet, malgré la volonté d'adopter les caractéristiques des meubles et outils qui les entourent et de s'y camoufler, les corps sont toujours décelables et manifestes dans l'espace qu'ils occupent. L'ironie se révélera également dans la manière dont ces photographes usent des codes du *body-ism* de l'objectivation, mais en en détournant l'usage visant l'instrumentalisation de la sexualité. L'objectivation sera encore une fois mise à mal dans ces œuvres, car bien que les artistes usent des codes visuels de l'objectivation, elles ne représentent pas leurs modèles en tant qu'objets de plaisir sexuel. En d'autres termes,

il sera démontré qu'il n'y a pas d'instrumentalisation de la sexualité chez Michel et Materazzi. Quant à Bonajo, nous affirmerons qu'elle représente une forme alternative et non unilatérale du plaisir, résistant elle aussi à une objectivation dépossédante. Il sera question, en troisième lieu, de l'appropriation du médium photographique puisqu'il s'agit du médium par lequel l'objectivation circule. Les artistes useront plutôt de la photographie tel un instrument de subjectivation. En quatrième lieu, nous comparerons les œuvres de ces photographes à celles d'Allen Jones afin d'explicitier les éléments distinctifs faisant de Jones un artiste usant d'objectivation. Cette comparaison permettra de mettre en lumière les particularités des photographies de Michel, de Bonajo et de Materazzi faisant de leurs œuvres des critiques du concept de corps-objet. Au final, nous approfondirons les possibles messages véhiculés par l'ironie du corps-objet dans ces œuvres en observant une proposition d'interprétation.

#### **4. 1. 1 Détournement du discours sur le corps-objet**

Tel que nous l'avons observé au premier chapitre, le concept d'objet est central dans les œuvres de Michel, de Bonajo et de Materazzi. Chacune à leur manière, ces artistes font des liens entre les corps les biens les entourant. Michel cherche à faire corps avec les meubles en adoptant les couleurs et les poses de ceux-ci; Bonajo contraint ses modèles en ligotant à leurs corps divers objets; Materazzi, quant à elle, montre des personnes cherchant vainement à s'amalgamer à d'objets dont la fonctionnalité s'avère dès lors mise à mal. L'obsession pour les objets domestiques contigus aux corps, ainsi que les liens de proximité qu'ils entretiennent, rendus manifestes dans ces œuvres, révèlent le sujet de ces images : le corps-objet. Nous nous questionnerons maintenant à savoir comment cette promiscuité peut-elle faire référence à l'objectivation? L'objectivation n'aborde pas la consommation de biens matériels, ni nos rapports aux objets eux-mêmes, mais bien une relation humaine qui implique de traiter certaines personnes comme n'étant pas sujet actant et pensant, comme étant des corps non autonomes et des instruments de plaisir. L'objectivation est également liée au concept de femmes-objets; soit le fait de considérer les femmes telles des corps au service des autres, des objets de désir.



L'objectivation est liée au terme « objet » par le concept de corps-objet, tel que décrit en section 3.5. Dans les œuvres à l'étude, le lien entre les concepts d'objets et d'objectivation se trouve dans l'interprétation même du mot « objet » que font les artistes du corpus. Le terme « objet » peut être défini de diverses manières. À l'instar du terme « norme », plusieurs disciplines en font une définition qui leur est propre. En grammaire, l'objet est relié au verbe et il définit sur quoi porte une action, par exemple. En ce qui nous concerne, les définitions s'entremêlant dans les photographies à l'étude sont a) la définition propre et littéraire du terme, telle que présentée au dictionnaire, qui définit l'objet comme « une chose solide fabriquée par l'homme »<sup>180</sup> b) celle de la philosophie, qui oppose, dans une relation dichotomique, sujet et objet c) celle de la psychanalyse qui considère l'objet comme « ce qui est en dehors de moi et vers quoi tend la pulsion. »<sup>181</sup>

Dans les images à l'étude, il se trouve une surabondance d'objets domestiques mis en relation avec des corps. En adoptant certaines caractéristiques propres aux biens de consommation les entourant et en suraccumulant les représentations d'objets domestiques, les modèles dans les photographies à l'étude proposent un lien relationnel entre leurs corps et les objets usuels. Dans ce cas-ci, il est question d'objet au sens littéral du terme, c'est-à-dire au sens premier du dictionnaire. Le Larousse en ligne définit « objet » comme une « Chose solide considérée comme un tout, fabriquée par l'homme et destiné à un certain usage; chose inerte sans pensée, sans volonté, sans droits, par opposition à l'être humain. »<sup>182</sup> De son côté, Andrea Semprini, dans son livre *The Object as a Process and an Action*, ajoute une précision en définissant le sens littéraire et premier du terme objet comme concernant les objets d'usages quotidiens, les objets usuels. Pour cet auteur, les objets du quotidien (*everyday objects*) sont :

---

<sup>180</sup> Dictionnaire Larousse en ligne. 2012. « Objet ». *Dictionnaires de français*. Paris : Éditions Larousse. Récupéré de <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/objet/55366?q=objetno54989>

Plusieurs des définitions subséquentes proviennent de dictionnaires et d'encyclopédie. Ceci est justifié par le type de définition recherchée dans les présents paragraphes. En effet, nous rechercherons ici à établir le sens littéral des termes proposés.

<sup>181</sup> Centre national des ressources textuelles et lexicales. 2005. «Objet». *Portail lexical*. Nancy: Université de Nancy. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr/definition/objet>

<sup>182</sup> Dictionnaire Larousse en ligne, *op cit.*, « Objet ».

[...] the objects that inhabit our ordinary lives and that can be said to furnish the world we live in daily. Everyday objects are those which we no longer "see". They have entered into the practices of ordinary life. They slip through our most innocuous gestures. They appear to be in solidarity and communion with our surrounding universe.<sup>183</sup>

Bien que les objets usuels soient ici décrits par Semprini comme devenant « invisibles » dans notre quotidien, les artistes du corpus nous les font apparaître explicitement, tout comme les corps se camouflant vainement avec eux, en faisant de leur relation le sujet de la représentation. L'invisibilité est toutefois suggérée dans l'immobilité des personnages, comme si le fait d'être inactives les ferait passer incognito dans l'espace, les camouflerait derrière les meubles et objets. Par exemple, Michel, en endossant les caractéristiques des objets, se représente comme ces derniers, que d'ordinaire, nous ne verrions plus dû à leurs présences dans notre quotidien. Sa passivité fait écho à celle des meubles l'entourant. Paradoxalement, elle rend visibles les objets usuels de son environnement, tout comme sa présence, en en faisant le sujet de la représentation. Bonajo, quant à elle, dissimule ses modèles dans des amas d'objets usuels et domestiques. L'artiste cherche à assujettir ces personnages immobiles dans ces amas d'objets qui normalement passent inaperçus. Toutefois, cette volonté de *faire disparaître* n'est pas réussie, car en réunissant ces objets, hors de leur contexte, liés sur un corps, nous les apercevons de manière franche. Il se produit une unité avec le corps les soutenant. Le corps devient support pour l'objet; un support immobile au même titre que les articles y étant disposés (ex. *Renée* [fig. 18]). Semprini affirme également que les objets usuels apparaissent en communion avec leurs environnements. Cette communion apparaît fortement dans les œuvres de Michel, entre autres, puisqu'il se produit une volonté de « faire corps » avec l'espace dans ses photographies, tout comme chez Materazzi. Chez Bonajo, les liens unissant les corps et les objets dans une interdépendance les uns aux autres font également apparaître cette communion qui s'avère exacerbée dans les œuvres du corpus. La communion est d'autant plus importante puisque les objets représentés sont tous de l'ordre du domestique et sont incidemment fortement liés au rôle genré féminin. Les corps sont aussi uniquement des corps

---

<sup>183</sup> Andrea Semprini. 1996. *The Object as a Process and an Action about Objects' Nature and Usage in Everyday Life*. Toronto : Toronto Semiotic Circle, coll. Monograph series of the Toronto Semiotic Circle n° 17, p. vi.

genré féminins. La communion révèle un lien sémantique entre les corps et leur rôle traditionnellement associé au domestique. Les femmes dans ses œuvres sont liées par les objets à un rôle spécifique. Toutefois, les objets dans ces photographies semblent faire perdre la raison aux personnages, au point où elles veulent faire corps avec ces items et s'identifier à eux. L'espace domestique est d'ailleurs rendu très évident dans les œuvres de Materazzi. Par la contiguïté des objets usuels vis-à-vis des corps, ces trois artistes sous-entendent un lien métaphorique de dépendance mutuelle liant les corps aux objets du quotidien, pointant ainsi inévitablement vers le thème du corps-objet, mais plus encore du corps fait objet domestique.

Bien que les artistes du corpus mettent de l'avant une définition d'objet qui s'approche de celle de l'objet usuel, la théorie de l'objectivation ne traite pas de l'objet particulièrement en ce sens. En effet, les définitions seyant le plus à cette vision du corps en tant qu'objet sont celles de la philosophie et de la psychanalyse, parce que l'objectivation consiste à envisager le corps en objet de désir<sup>184</sup>, c'est-à-dire en locus de nos pulsions (objet en psychanalyse), mais également à envisager le corps comme dépersonnalisé, soit comme un non-sujet, l'opposé du *moi* (objet en philosophie). La philosophie considère l'objet en opposition au sujet, c'est-à-dire ce que le sujet *n'est pas*. Le sujet est culture, l'objet est nature; le sujet est pensant, l'objet est pensé; le sujet se crée, l'objet est déterminé; le sujet est actif, l'objet est passif.<sup>185</sup> Bien que ces oppositions soient binaires et étroites, elles servent ici d'illustration afin de démontrer que cette discipline considère l'objet comme « tout ce qui est extérieur au sujet humain ». <sup>186</sup> Le *Centre national des ressources textuelles et lexicales* de France propose plusieurs définitions de la vision philosophique d'objet :

Ce sur quoi portent ou ce sur quoi sont dirigés une réaction affective, un état d'âme et sa manifestation [...] Ce qui donne matière à une réaction affective, ce qui est cause ou motif d'un sentiment [...] Ce qui est pensé ou représenté par l'esprit,

---

<sup>184</sup> Voir section 3. 5

<sup>185</sup> Daniel Miller. 1987. *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford : Oxford Blackwell, p. 5-18.

<sup>186</sup> *Ibid.*

indépendamment de toute réalité lui correspondant et du sujet ou de l'acte par lequel il est pensé ou représenté.<sup>187</sup>

Par opposition, la définition proposée de « sujet » est : « Être ou principe actif susceptible de posséder des qualités ou d'effectuer des actes. »<sup>188</sup> Le Larousse en ligne définit « sujet » comme un : « Être individuel et réel supposé à la base de toute pensée (analogue à la conscience) face auquel le contenu de sa pensée, le monde extérieur constituent un objet. »<sup>189</sup> Dans ce cas de figure, l'objectivation et la compréhension d'un corps comme un corps-objet consistent à rejeter la qualité de sujet à ce corps. C'est-à-dire que ce corps se voit pensé par le sujet comme un non-sujet, comme ne pouvant pas être considéré comme un être actif, autonome, doté d'émotions et pensant.

Cette interprétation résonne dans les images à l'étude dans l'incapacité qu'ont les corps d'agir dans leurs environnements. Or, dans ces œuvres, l'inaction et la passivité ne sont que *mimées*. Le mime consiste en un : « Art d'exprimer une pensée, des sentiments, d'évoquer une réalité, une atmosphère par une mimique, des attitudes et des gestes, sans recours à la parole. »<sup>190</sup> La passivité n'est donc qu'un artifice dans ces photographies, puisque le mime est en soi une action et une prise de position. Les artistes et les modèles agissent incidemment dans leurs environnements en reproduisant une pose inactive. Par exemple, chez Michel, la volonté de faire corps avec l'espace domestique et son obsession pour les biens référant à cet environnement la cantonne à adopter une passivité désarmante. Toutefois, elle se trouve en position de sujet dans cette représentation, car elle ne fait que *mimer* cette passivité. Elle est actante dans la prise de position et par son statut d'artiste orchestrant la mise en scène.

---

<sup>187</sup> Centre national des ressources textuelles et lexicales, *op. cit.*, « Objet ».

<sup>188</sup> *Ibid.*, « Sujet ».

<sup>189</sup> Dictionnaire Larousse en ligne. 2012. « Sujet ». *Dictionnaires de français*. Paris : Éditions Larousse. Récupéré de <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sujet/75322?q=sujetno74463>

<sup>190</sup> Marie-Éva De Villers. 2003. « Mime ». *Mutli dictionnaire de la langue française*, 4<sup>e</sup> édition. Montréal : Québec Amérique, p. 937.



De son côté, la psychanalyse considère l'objet comme ce vers quoi se porte le désir, puisque le terme d'objet renvoi dans cette discipline à « objet sexuel ». Freud définit ce terme comme étant: « la personne dont émane l'attraction sexuelle »<sup>191</sup>

L'objet est donc essentiellement objet de la pulsion sexuelle, auquel celle-ci s'adresse, à la recherche de sa satisfaction. [...] Si le but d'une pulsion est la satisfaction, l'objet est "ce en quoi et par quoi la pulsion peut atteindre son but". Objet et pulsion sont donc intimement liés.<sup>192</sup>

Bref, cette vision de l'objet est donc étroitement liée à l'objectivation qui consiste en une relation de désir pour le corps envisagé comme objet. Or, cette définition du corps-objet est mise à mal et renversée dans les œuvres à l'étude. Il sera question au point 4. 2. 2 de la manière dont les artistes renversent l'instrumentalisation de la sexualité inhérente à l'objectivation, résistant ainsi à l'idée du corps-objet-de-désir impliqué dans la vision psychanalytique du corps-objet.

La promiscuité des corps et des objets dans ces œuvres pointe vers une interprétation de ces photographies comme ayant pour sujet le corps-objet. Or, l'illustration de ce concept, qui devrait représenter des corps-objets-de-désir est détournée et illustrée en corps-objet-usuel. Incidemment, les œuvres du corpus font preuve d'un jeu d'esprit par rapport au terme objet, car en déjouant le concept de femmes-objet – de corps-objet-de-désir – elles marquent leurs œuvres d'une ironie flagrante, par le détournement même du concept de corps à critiquer. Les artistes déjouent d'autant plus le corps-objet inactif et non autonome en se démarquant comme sujet actant dans la représentation, puisqu'elles feignent la passivité par le mimétisme de l'objet.

---

<sup>191</sup> Sigmund Freud. 1942. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Gallimard, p. 38.

<sup>192</sup> Encyclopaedia Universalis en ligne. 2010. *Objet, psychanalyse*. Récupéré de <http://www.universalis.fr/encyclopedie/objet-psychanalyse/>

#### 4. 1. 2 Impossible corrélation

En adoptant la vision des artistes à l'étude et en jouant le jeu consistant à envisager le corps-objet tel un objet usuel, il est possible de déceler, dans ces images, une critique de l'idée même qu'un corps puisse être perçu tel un instrument. En effet, à travers un camouflage raté, les artistes suggèrent une impossible corrélation entre les corps et les objets. Bien que Bonajo, Michel et Materazzi proposent une cohabitation entre les corps et les objets, la présence évidente des corps vis-à-vis des accessoires révèle une différence entre eux. Les corps ne se transforment pas en objets; ils deviennent plutôt manifestes dans l'image en comparaison à la multitude d'objets les entourant. La contiguïté, révélant l'impossible équation « corps objet », proposera incidemment que les femmes ne puissent pas être considérées comme des corps-objets.

Les corps, dans les photographies de cette étude, se camouflent dans les décors, auprès des meubles qui les entourent et sous des amas d'objets, mais il apparaît évident que, plutôt que de se dissimuler dans leurs environnements, ces corps se trouvent en fait surexposés. L'acte de camouflage suggère une volonté de se rendre « indiscernable de son milieu », de « modifier notre apparence »<sup>193</sup> pour se tapir et *se faire passer* pour autre que nous-mêmes. Dans les œuvres du corpus, une volonté de faire corps avec son environnement et de se rendre indiscernable au regard qui observe nous est rendue visible. Or, cette volonté de disparaître par une tactique caméléon est vaine puisque les corps ainsi déguisés sont toujours discernables. Cet échec conscient de la part des artistes démontre une impossible corrélation entre les corps et les objets auprès desquels elles peinent à s'effacer. Leurs proximités proposent une mise à l'épreuve de l'équation corps objet, dans laquelle l'insuccès du camouflage pose l'échec de cette équation.

L'échec est ici délibéré. Ceci signifie que les artistes, en échouant volontairement à se rendre indiscernables des objets domestiques, suggèrent que les corps ne puissent pas être considérés tels des corps-objets et elles impliquent également que cette conception du corps est en soi ridicule puisqu'improbable. D'ailleurs, la thématique de la domesticité est importante dans ce

---

<sup>193</sup> De Villers, *op. cit.*, « Camouflage », p. 229

discours, car en plus de faire apparaître l'absurdité d'un corps perçu en tant qu'un objet, les artistes proposent toutefois un lien métaphorique genré entre les objets et les corps, impliquant que ceux-ci ne soient pas des instruments au service de la domesticité. Le lien entre les objets opère sémantiquement dans la promiscuité aux femmes, mais visuellement le lien se brise en faisant apparaître les différences explicites entre accessoire et corps.

#### 4. 2. 1 Appropriation des codes de l'objectivation, le *body-ism*

L'objectivation survient lorsque : « le corps d'une femme, des parties de son corps, ou ses fonctions sexuelles sont séparées de sa personne, réduite au statut de simple instrument, ou interprétées comme étant capables de la représenter. »<sup>194</sup> C'est-à-dire que les personnes sont représentées par des *parties* de leur corps. Dans le cas d'une objectivation, le corps n'est pas représenté par son visage, mais bien par sa corporalité, par ce que Fredrickson a nommé une tactique de *body-ism*.<sup>195</sup> Michel, Bonajo et Materazzi utilisent elles aussi ce procédé visuel en oblitérant les visages des personnages de leurs photographies, et ce, en ne représentant que des parties de leur corps et sans leurs visages. Par exemple, la personne présente dans l'œuvre *Hanna* (fig. 12) de Bonajo ne fait pas face à la caméra. Le ventilateur posé sur son cou cache une majeure partie de sa tête. Son corps nu est visible, particulièrement le côté droit. Pareillement du côté de *Marlous* (fig. 13), et *Renée* (fig. 18). Certains des modèles de Bonajo ont le visage dissimulé par leur chevelure; *Marlous<sup>bis</sup>* (fig. 23), *Nora* (fig. 17), *Kinga* (fig. 16) et *Lydia* (fig. 14), alors que d'autres se voient obstruées par des objets, tels *Linda* (fig. 15), *Prissilia* (fig. 20) et *Janneke* (fig. 22). Materazzi, de son côté, se représente toujours vêtue, le visage soit enterré sous des piles de vêtements dans *Underwear Drawer* (fig. 25), plongé dans un tiroir dans *Utensil Drawer* (fig. 24), ou enfoui sous un amas de détergents dans *Cleaning Supplies* (fig. 27). Lorsque sa tête n'est pas ensevelie, elle représente son corps par quelques parties visibles seulement, comme dans *Storage Container* (fig. 28), *Hanging onto the Kitchen Table* (fig. 29) et *Sitting Under My Grandfather's Chair* (fig. 30). Michel, quant

---

<sup>194</sup> Bartky, *op cit.*, p. 26. Traduction de l'auteure.

<sup>195</sup> Fredrickson, *op cit.*, p. 176-177.

à elle, en prolongeant les rideaux dans *Der stille Gast* n° 12 (fig. 9)<sup>196</sup>, et en imitant les lampes dans *Das historische Gedächtnis mit seiner toten Zeit ist die Zukunft* n° 8 (fig. 6), use des mêmes procédés que Bonajo en se dissimulant le visage grâce à ses cheveux, ou en faisant face au mur, soit du côté opposé à la caméra.

Il y a cependant quelques exceptions à cette récurrence de l'appropriation du *body-ism*. Michel, dans trois de ses photographies, ne dissimule pas son visage; *Das Puppenhaus* n° 5 (fig. 3), *Das Puppenhaus* n° 7 (fig. 4) et *Der stille Gast* n° 7 (fig. 7). Toutefois, dans ces images, elle ne nous regarde pas. Il fut mentionné en section 3. 5 que la tactique de *body-ism* en photographie n'est pas la seule forme que peut prendre l'objectivation dans les médias. En effet, lorsqu'une personne est représentée entièrement, mais évite le regard extérieur ou celui des autres personnes présentes dans l'image ou l'action, il peut se produire une objectivation dans la mesure où le personnage laisse le champ libre au regard qui l'observe : le regard des spectatrices et des spectateurs, ou de l'acteur, peut dès lors être voyeur s'il n'y a pas de confrontation avec le sujet observé.<sup>197</sup> De plus, les femmes, dans le cadre de la représentation, sont des objets de la vision; elles apparaissent plutôt que d'être active dans la relation.<sup>198</sup> Elles sont celles sur qui le regard se porte, alors que le regard est connoté masculin et actif. C'est pourquoi, lorsque le regard n'est pas partagé par le modèle de la représentation, elle « [...] turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight. »<sup>199</sup> En un sens, Michel se réapproprie cette idée en feignant elle-même d'être un objet parmi les autres, faisant ainsi référence au devenir objet de vision, tel que mentionné par Berger.

---

<sup>196</sup> À titre de rappel, les titres des séries photographiques de Chantal Michel se traduisent ainsi : *Das Puppenhaus* / La maison de poupée, *Das historische Gedächtnis mit seiner toten Zeit ist die Zukunft* / La mémoire historique de son temps mort, c'est l'avenir, *Der stille Gast* / L'hôte silencieux. Traduction de l'auteure.

<sup>197</sup> Mulvey, Laura. 1975. « Visual Pleasure and Narrative Cinema. » In *The Feminism and Visual Culture Reader*, 2<sup>e</sup> édition, sous la dir. de Amelia Jones, 2010, p. 57-65. New York, Londres : Routledge, 693 p.

<sup>198</sup> Voir section 3. 5. John Berger. 1972. « Ways of Seeing. » In *The Feminism and Visual Culture Reader*, 2<sup>e</sup> édition, sous la dir. de Amelia Jones, 2010, p. 49- 52. New York, Londres : Routledge, p. 50.

<sup>199</sup> *Ibid.*



#### 4. 2. 2 Non-instrumentalisation de la sexualité

L'objectivation est fortement liée au désir et aux corps instrumentalisés en fonction de leurs sexualités. Elle est liée au terme femme-objet, qui sous-entend femme-objet-de-désir. Objet au sens philosophique de « ce sur quoi se porte une réaction affective »<sup>200</sup> et psychanalytique de « ce sur quoi tend la pulsion [sexuelle]. »<sup>201</sup> Bartky notait d'ailleurs que l'objectivation se produit dans l'instrumentalisation de la sexualité et dans la séparation du corps d'une personne et de ses fonctions sexuelles.<sup>202</sup> Or, dans les œuvres de Michel et de Materazzi, il se trouve une résistance au désir et à la sexualisation des corps. Cette résistance est aussi présente dans les œuvres de Bonajo, mais d'une manière différente. En effet, les références au BDSM portent à croire qu'il y a une représentation alternative du désir dans ses œuvres, ce sur quoi nous reviendrons.

Bien que les œuvres du corpus se réapproprient les codes de l'objectivation visuelle en usant de *body-ism*, ces représentations de corps sans visages ne sont pas érotisées ou ne se prêtent pas à l'affect du désir. En effet, les parties de corps utilisés dans les œuvres de Michel et de Materazzi, par exemple, ne sont pas des zones érotiques. Les vêtements, lorsqu'il y en a, ne sont pas des accessoires ayant pour but de révéler les formes des corps qui les portent. Chez Michel par exemple, ils servent, au contraire, à effacer le corps qui les porte. Ils font office de costume dans sa mascarade du domestique. Tandis que chez Materazzi, les vêtements sont banals. Ils correspondent aux habits impliqués dans la réalisation de nos tâches du quotidien. Les corps ne sont d'ailleurs pas idéalisés. En effet, ils sont représentés tels qu'ils sont, sans que les « imperfections » aient été occultées. Bien qu'il faille admettre que ces corps correspondent toutefois aux canons en terme de beauté, celle-ci n'est cependant pas

---

<sup>200</sup> Centre national des ressources textuelles et lexicales, *op. cit.*, « Objet ».

<sup>201</sup> *Ibid.*

<sup>202</sup> Sandra Lee Bartky. 1990. *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*. New York, Londres : Routledge, p. 26.

instrumentalisée. Finalement, les poses que prennent les sujets dans ces œuvres ne sont pas érotiques ni décoratives (à l'exception faite de *Hôtel Scribe n° 7* [fig. 1] de Michel, où l'artiste fait office de statue et où sa pose peut inciter au désir pour le nu).<sup>203</sup> Les modèles n'adoptent pas des comportements qui invitent à les envisager en tant qu'instrument sexuel. Leurs poses ne servent pas explicitement à séduire l'observateur en ce sens. Bref, tel que nous l'avions noté précédemment, l'objectivation consiste à instrumentaliser la sexualité d'autrui et à l'évaluer physiquement. Or, dans le cas des œuvres de Michel et de Materazzi, les poses, les parties du corps exposées ainsi que les environnements les entourant ne portent pas à une évaluation des fonctions sexuelles des corps présents. Elles ne sont pas en position de soumission sexuelle ou de séduction.

Le cas de Bonajo est plus particulier. En effet, en s'attardant aux œuvres de cette artiste, il est possible de déceler une représentation alternative du désir. D'abord, le titre des œuvres *Furniture Bondage* réfère directement aux pratiques et aux identités sexuelles du BDSM, c'est-à-dire aux pratiques de domination et soumission, de ligotage, de sadomasochisme et « d'échanges de pouvoir érotiques ».<sup>204</sup> Pour Maneesha Deckha, les pratiques BDSM sont des « [...] consensual sexualized encounters involving an orchestrated power exchange characterized by domination and subordination typically involving the infliction of pain. »<sup>205</sup> Le point central de cette identité et de cette pratique sexuelle est le consentement : « Les partenaires BDSM doivent avouer ouvertement leurs limites, les désirs et les fantasmes qu'ils aimeraient partager, ceci visant à une pleine satisfaction mutuelle. »<sup>206</sup> Le consentement est traduit en contrat entre les partenaires, écrit ou oral, dans lequel ils doivent mentionner les

---

<sup>203</sup> Dans ce cas particulier, le désir opère, car elle est nue, et fait office d'objet décoratif. Son corps, sa personne, n'est représenté que par son bassin et ses fesses. Elle fait référence aux sculptures classiques de nus. Ces sculptures étant un emblème par excellence du « plaisir de regarder », de la scopophilia de Freud. .

<sup>204</sup> Jeffrey Weeks. 2011. *The Languages of Sexuality*. Londres/New York: Routledge, p. 165.

<sup>205</sup> Maneesha Deckha. 2011. « Pain as culture: A postcolonial feminist approach to S/M and women's agency. » *Sexualities*, vol. 14, n° 2, p. 130.

<sup>206</sup> BDSM attitude. Non daté. *Définition BDSM*. Récupéré de [http://www.bdsmattitude.com/fr/definition\\_bdsm.html](http://www.bdsmattitude.com/fr/definition_bdsm.html)

balises de leurs plaisirs. Il y a donc dans le BDSM une reconnaissance de l'autre; cette activité ne se fait pas seule et ne vise pas la satisfaction d'un seul des participants, bien au contraire. Marie-Hélène Bourcier note d'ailleurs que la relation BDSM est transitive : « une relation n'est pas objectivante de manière univoque : l'objet peut devenir le sujet et vice-versa. »<sup>207</sup> Cet aspect confère au sadomasochisme un pouvoir politique en ce qui a trait aux renversements des rôles : « Le SM en tant que pratique symbolique particulière a permis de se confronter directement au pouvoir, de se jouer de lui notamment en refigurant des configurations politico-sexuelles telles que actif/passif, dominé/dominant, objet/sujet, regardé/regardant. »<sup>208</sup>

Dans le cas de Bonajo, la personne étant en position de dominant.e peut apparaître de deux manières. D'une part, il nous est possible d'affirmer que dans la représentation, les objets prennent la place du bourreau, remplaçant l'humain dans cette relation d'échange de pouvoir. L'interdépendance des corps et des objets soumettrait maintenant le modèle aux accessoires qui la contraignent. Toutefois, il existe une alternative en la personne de l'artiste. En effet, bien qu'elle soit en dehors du champ de la représentation, elle est implicitement la personne entretenant la relation BDSM avec la personne photographiée. L'artiste devient le bourreau dans cette relation d'échange de pouvoir. Elle se trouve à être la personne ayant ligoté et contraint ses partenaires. Toutefois, il est important de retenir que les modèles de Bonajo ont consenti à être dans cette position. Elles sont partenaires dans cette relation. D'ailleurs, le contrat BDSM est fréquemment émis par le masochiste. S'il s'agit bien d'une relation BDSM, alors il nous faut garder en tête que ces femmes retirent, elles aussi, un plaisir à être ligoté et tapi dans ces amas d'objets.

Cette alternative vis-à-vis de la sexualisation des corps dans les œuvres de Bonajo ne correspond pas à la dépossession de pouvoir impliquée dans l'objectivation. En effet, l'objectivation n'est pas un échange de pouvoir, ou un contrat consenti entre deux personnes.

---

<sup>207</sup> Marie-Hélène Bourcier. 2001. *Queer Zones. Politique des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*. Paris : Balland, p. 78.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 83.

L'objectivation se produit lorsqu'une seule personne est en possession du pouvoir et qu'elle en dépossède par incidence une autre. Elle retire un certain plaisir à instrumentaliser la sexualité d'une autre qui, elle, est impuissante dans cette relation à sens unique. À cet effet, plusieurs notent (dont Michel Foucault) une différence entre le sadisme et le sadomasochisme. Le sadisme est à sens unique. Le sadique cherche à faire souffrir et prend plaisir en la souffrance de l'autre, et cette souffrance ne doit pas être consenti, au contraire. Le sadique prend plaisir à soumettre autrui contre son gré.<sup>209</sup> Il se trouve donc une forme de sadisme dans l'objectivation puisqu'elle est à sens unique. Le pouvoir étant détenu par le sujet, soumettant par son regard le corps-objet à posséder, à utiliser, contre le gré de cette personne ainsi dépossédée. Dans le cas de Bonajo, la relation est consensuelle et transitive, ce qui en fait une sexualité résistant à l'objectivation unilatérale et violente.

Il est à noter, cependant, que l'objectivation peut se faire de manière positive en étant utilisée en tant qu'un outil de subjectivation. En d'autres termes, l'objectivation n'est pas toujours nuisible tel que le notait Julie Lavigne lors d'une conférence à McGill le 26 novembre 2014.<sup>210</sup> À cet effet, Lavigne démontra que, bien que l'auto-objectivation puisse être faite de manière à dégrader le sujet, elle peut également se révéler une tactique de subjectivation; un outil pour faire preuve d'agentivité pour certaines personnes. En s'appropriant certains codes, mais de manière critique, certaines artistes détournent le *male gaze* afin de se représenter comme un sujet, un sujet *sexualisé*. L'objectivation, telle qu'elle fut envisagée dans ce mémoire, est néfaste, car nous l'abordons sous l'angle de la dépossession du statut de sujet de la personne objectivée. Toutefois, l'auto-objectivation peut se révéler être un moyen de s'affirmer en tant que sujet et peut même être agréable lorsqu'elle se partage et est transitive. C'est ce qui se produit dans le cas du BDSM où le partenaire en position de soumission se prête au jeu consciemment. Dans ce cas de figure, la personne ligotée est un instrument de désir, toutefois, puisque cette relation est transitive, partagée, agréable et demandée, l'objectivation qui se produit n'est pas néfaste pour les partenaires, puisque chacun prend

---

<sup>209</sup> Bourcier, *op. cit.*, p. 74-87.

<sup>210</sup> Julie Lavigne. 2013, novembre. "Rethinking Sexual Self-Objectification in Contemporary Art." Communication donnée à l'Institute for Gender, Sexualities, and Feminist Studies (IGSF), Université McGill, Montréal. Série Esquisse.



plaisir, dans la relation, à séduire et à s'affirmer comme objet de désir certes, mais surtout comme sujet désirant.<sup>211</sup>

#### 4. 3. 1 La photographie comme médium de l'objectivation

L'objectivation se produit fréquemment dans les médias; dans les publicités télévisuelles, dans les magazines imprimés et sur les panneaux d'affichage par exemple. Par conséquent, l'un des médiums par lequel l'objectivation se manifeste souvent est la photographie. Conscientes de ce fait, Michel, Bonajo et Materazzi n'hésitent pas à se réapproprier le médium par lequel le discours de l'objectivation circule. En usant de la photographie, elles suraccumulent les signifiants de l'objectivation et ajoutent une métaphore en lien étroit avec le devenir objet usuel. En effet, la photographie, qu'elle soit sur support papier, ou sur écran, est en soi un objet. Conséquemment, elle possède cette particularité de transformer le sujet dépeint en objet. Cette propriété de la photographie a été commentée par plusieurs théoricien.ne.s. Ainsi, Roland Barthes et Susan Sontag considèrent que l'action de *prendre* quelqu'un en photographie est en soi violente. Pour Barthes : « [...] la photographie transforme le sujet en objet, et même, si l'on peut dire, en objet de musée [...] l'Autre me déproprie de moi-même [fait] de moi, avec férocité, un objet ».<sup>212</sup> De son côté, Sontag compare la prise de vue photographique avec une arme à feu :

[...] il reste quelque chose de prédateur dans l'acte de prendre une photo. Photographier les gens, c'est les violer, en les voyant comme ils ne se voient jamais eux-mêmes, en ayant d'eux une connaissance qu'ils ne peuvent jamais avoir; c'est les transformer en chose que l'on peut posséder de façon symbolique. De même que l'appareil photo est une sublimation de l'arme à feu, photographier quelqu'un est une sublimation de l'assassinat feutré qui convient à une époque triste et apeurée.<sup>213</sup>

---

<sup>211</sup> Cette vision positive de l'objectivation est récente et les études à ce sujet sont peu abondantes. Toutefois elle nous permet ici de clarifier l'objet de la critique dans les œuvres du corpus en indiquant de manière précise qu'elle concerne le pan négatif de l'objectivation, soit la dépossession du statut de sujet et du contrôle de son propre corps.

<sup>212</sup> Roland Barthes. 1980. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, Seuil, coll. Cahiers du cinéma, p. 28-29.

<sup>213</sup> Susan Sontag. 2011. *Sur la photographie*. 1<sup>ère</sup> ed. 1977. Trad. par Anne Minkowski. Paris : Christian Bourgois éditeur, p. 30-31.

Cette violence se manifesterait dans la chosification inhérente de ce médium. Dans ce vol et cette dépossession du sujet. Barthes évoque d'ailleurs un rapport entre la photographie et la mort, car elle rend immobile le sujet et elle évoque un moment qui n'existe déjà plus, un « ça a été ».<sup>214</sup>

Dans la Photographie, la présence de la chose (à un certain moment passé) n'est jamais métaphorique; et pour ce qui est des êtres animés, sa vie non plus, sauf à photographier des cadavres; et encore : si la photographie devient alors si horrible, c'est parce qu'elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant, *en tant que cadavre* : c'est l'image vivante d'une chose morte. Car l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant : en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle; mais en déportant ce réel vers le passé (« ça a été »), elle suggère qu'il est déjà mort.<sup>215</sup>

Amelia Jones note par ailleurs que cette capacité à immobiliser un moment fait de la photographie un fétiche, c'est-à-dire un objet sur lequel nos pulsions peuvent se déplacer suite à une perte castratrice :

The photographic image of the woman's body [...] is a double fetish: it functions as a fetishistic replacement for the woman's "lacking" genitals, assuaging the masculine viewer's fear of castration; as photograph, it acts as a replacement for the lost body it depicts. [...] The photograph thus "castrates" the real, freezing the body depicted as an object of a viewing desire that is always already masculine if not necessarily male.<sup>216</sup>

Cette transformation en objet et en fétiche est l'un des aspects de la photographie servant l'objectivation, car elle rend possible à quiconque de poser le regard sur un corps par l'entremise d'un objet. Puisque la personne dépeinte n'est pas là pour confronter notre regard, nous pouvons dès lors observer sans pudeur aucune et quand bon nous semble.

---

<sup>214</sup> Barthes, *op cit.*, p. 120.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 123-124.

<sup>216</sup> Amelia Jones. 2002. « The "Eternal Return". Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment. » *Signs*, vol. 27, n° 4, p. 947-978. En ligne, consulté le 31 octobre 2013. <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/10.1086/339641>, p. 953.

Bien que Michel, Bonajo et Materazzi utilisent le médium de la photographie, qui se trouve être un moyen de diffusion par excellence de l'objectivation, elles n'usent pas de ce procédé d'une manière ironique flagrante, c'est-à-dire qu'elles ne parodient pas le médium en lui-même. En effet, leurs photographies sont d'une grande qualité technique et font preuve d'une maîtrise excellente de ce médium. Rien dans le rendu de l'image ne porte à croire qu'elles en détournent le principe. Elles se servent de ce médium seulement comme un instrument renforçant la métaphore du corps devenant « objet ».

#### 4.3.2 La photographie comme médium de subjectivation

Bien que la photographie ait cette capacité de transformer un corps en objet, elle peut également s'avérer un médium d'affirmation du soi. À cet effet, Michel et Materazzi se servent du médium de la photographie en tant qu'outil de subjectivation, c'est-à-dire pour se définir en tant que sujet, et ce, en usant d'autoreprésentation. Il est important de rappeler que l'objectivation se produit dans et par le regard. Le regard du photographe, le cadrage choisi ainsi que la capture d'un moment précis, sont tous des éléments rendant possible l'objectivation. Le regard est performatif dans l'objectivation.<sup>217</sup> Cela signifie que le corps n'est pas fait objet avant d'être regardé et envisagé par l'observateur comme tel. Le regard du photographe et les choix de composition font partie de cet acte performatif. D'ailleurs, tel que le notait Robinson, l'objectivation consiste en ce qu'un sujet soit en contrôle des activités d'une autre personne.<sup>218</sup> Or, qu'en est-il lorsque l'artiste pose le regard sur elle-même. Nous suggérons ici que le fait de s'autoreprésenter met à mal l'objectivation, car plutôt que de se représenter tel un objet, les artistes usent de cette tactique dans un but de subjectivation.

À cet effet, les discours entourant les œuvres de Woodman peuvent nous donner des pistes. Comme nous l'avons vu, certaines des œuvres de cette artiste trouvent écho dans les

---

<sup>217</sup> Semprini, *op cit.*, p. 28.

<sup>218</sup> Shelagh Wynne Robinson. 2001. *Bodies Imaged. Women, Self-Objectification and Subjectification*. Montréal : McGill University. p.18.

photographies de Michel et Materazzi, puisque Woodman use, elle aussi, de son propre corps comme modèle et ses œuvres suggèrent également une volonté de « faire corps » avec son environnement. À l'instar de Michel et de Materazzi, elle se sert des objets et des environnements l'entourant. Elle fusionne avec les lieux. En ce sens, il nous est possible de trouver certaines corrélations entre le travail de Woodman et de Michel et de Materazzi. Les discours autour de la pratique de Woodman étant plus abondants<sup>219</sup> et traitant fréquemment de l'autoreprésentation dans sa démarche, nous en observerons ici quelques idées. L'un des textes concernant plus en profondeur l'œuvre de Woodman et de sa relation de sujet/objet en tant qu'artiste usant de l'autoportrait est *Vanishing Points. The Photography of Francesca Woodman* de Margaret Sundell. Dans ce texte, plutôt que d'inscrire Woodman dans un cadre domestique ou dans la domesticité, ou alors dans une recherche d'un espace « autre », tel que l'ont fait les auteures Abigail Solomon-Godeau, Helaine Posner et Jui-Ch'i Liu, Sundell envisage plutôt les environnements et les poses adoptées par Woodman comme étant liminales, c'est-à-dire des entre-deux; entre public et privé, entre sujet et objet :

Behind the search for the self in Woodman's photographs, however, lies the insistent cultivation of liminal space. Woodman's frequent use of serial images pushes the limits of the photographic frame, as does the voyeuristic complicity that many of her works establish with the viewer. In content, Woodman's photographs seek out and surpass the borders between subject and object, self and environment [...] If Woodman's preoccupation is limits, the examination of them is consistently grounded in the body or, more precisely, in the act of bringing the body in relation with an outside element that destabilizes it and renders it liminal.<sup>220</sup>

En se déplaçant dans cet espace liminal et en adoptant une identité spectrale, entre sujet et objet, Woodman réussit à échapper au *male gaze*, car elle est insaisissable pour lui : « Abandoning overt objecthood to present herself as a non-presence, Woodman removes herself physically from the viewer, discouraging the kind of voyeurism normally invoked by

---

<sup>219</sup> Il n'existe pas, ou très peu, d'articles ou de livres concernant Chantal Michel et Lee Materazzi à ce jour. Contrairement, Francesca Woodman est maintenant établie en tant qu'artiste et plusieurs ouvrages traitent de sa pratique.

<sup>220</sup> Margaret Sundell. 1996. « Vanishing Points. The Photography of Francesca Woodman. » In *Inside the Visible*, sous la dir. de Catherine de Zegher, 1996, p. 435-439. Cambridge : MIT Press. p. 435.



the female body. »<sup>221</sup> Cette identité spectrale permet à Woodman de fusionner avec l'espace et d'échapper au regard qui tenterait de se l'approprier. Michel et Materazzi usent, elles aussi, de tactiques de camouflages, mais qui s'avèrent inefficaces. Toutefois, comme c'est le cas pour Woodman, les corps dans les œuvres de Michel et Materazzi sont mis en relation avec des éléments extérieurs qui les déstabilisent. Les corps sont mis à l'épreuve de leurs environnements. En tentant de faire corps avec l'espace, les personnages adoptent des poses passives tels des objets, mais mettent également en échec l'usage de cet espace de par leur présence incongrue. Les éléments mis en relation dans ces images brouillent les statuts du corps-sujet et de l'environnement-objet dans une interdépendance qui les rend liminaux : entre objet passif et sujet actant. Le camouflage, qui devrait déguiser les corps en objet échoue et les personnages renversent ainsi la tactique en s'affirmant en tant que sujet. Le regard voyeur ne peut dès lors saisir le statut du corps qu'il observe.

Amelia Jones se sera également penché sur le regard et l'autoportrait féminin. Pour Jones, il est possible d'échapper à la fétichisation de la photographie à travers l'autoportrait et d'user de ce médium tel un instrument d'autosubjectivation, c'est-à-dire en tant qu'outil d'affirmation de soi en tant que sujet. Elle suggère que, dans un autoportrait, l'artiste adopte un masque, un double, opérant tel un écran (*a screen*) entre le spectateur et l'artiste.<sup>222</sup> Il/elle pose pour l'objectif et devient conscient.e de n'être qu'une *représentation* : « [...] the subject (in the self-portrait, the artist herself or himself) assumes a mask in order to become photographable—in order to be *seen*—and in this way, the subject “poses as an object *in order to be a subject*”. »<sup>223</sup> Jones considère, à la suite de Lacan, la photographie, ainsi que la *pose* photographique, comme un écran :

*Screen* is a crucial term in Lacan's model of how subjects reciprocally define and negotiate one another in the visible. [...]the screen—the site where gaze meets subject of representation— [...] is, in Lacan's words, the “locus of mediation” where the human subject “maps himself in the imaginary capture” of the gaze. For Lacan,

---

<sup>221</sup> Jui-Ch'i Liu. 2004. « Francesca Woodman's Self-Images. Transforming Bodies in the Space of Femininity. » *Woman's Art Journal*, vol. 25, n°1, p. 28.

<sup>222</sup> Jones, *op cit.* p. 959.

<sup>223</sup> *Ibid.*

the subject is always already photographed in the purview of the gaze; the photograph is a screen, the site where subject and object, self and other, intertwine to produce intersubjective meaning. The screen defines the process through which we perform ourselves simultaneously as subjects and objects of looking; the photographic portrait can thus be viewed as a screen across and through which complex processes of identification and projection take place in an ongoing dynamic of subject formation or subjectification. The screen is also a mask. In the self-display that constitutes our enactment of what we call our "individuality," the subject, Lacan argues, "gives of himself, or receives from the other, something that is like a mask, a double, an envelope, a thrown-off skin"—the screen<sup>224</sup>

L'écran se constitue en un site de médiation où les regards se croisent, où l'identité se crée et où les processus de différenciation et de subjectivation opèrent : « Through the pose, then, and this is where the productive tension of self-portrait photography resides, the embodied subject is exposed as being a mask or screen, a site of projection and identification. It is thus through the pose, via the screen, that the subject opens into performativity and becomes animated. »<sup>225</sup> Le masque, c'est-à-dire la pose adoptée par le sujet, ou le médium photographique lui-même, agit à titre d'écran entre la représentation et la personne représentée. Via cet écran, l'objectivation peut se retourner et être déjouée puisqu'en regardant une photographie, l'observateur cherche à s'identifier ; ce faisant, il considère l'objet photographique en sujet vers lequel il s'associe ou se différencie. Le rôle de l'écran, du masque, dans cette relation est de servir de lieu où se produisent ces renversements.

Le site de médiation qu'est l'écran photographique peut interpeller le sujet regardant par un processus de différenciation ou d'identification dans les œuvres de Michel et Materazzi. Nous pouvons, d'une part, chercher à se différencier de ces femmes aliénées par l'espace domestique, au point où elles font corps avec leur demeure. Inversement, il nous est possible de s'identifier à cet état d'esprit, dans la mesure où ce sentiment de confinement s'avèrerait partagé. Or, que nous nous identifions ou nous distancions de ces femmes, l'écran permet, dans ces cas particuliers, au sujet photographique de ne pas être fait objet grâce à ce processus de médiation.

---

<sup>224</sup> Jones, *op. cit.*, p. 957-958.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 959.

Jones mentionne par ailleurs la mascarade comme étant une tactique de résistance à la transformation en fétiche. Pour ce faire, elle donne l'exemple de Cindy Sherman qui, à l'aide de perruques et de maquillage, se transforme en prototype du féminin cinématographique. En portant attention aux œuvres de Michel, il est également possible de déceler une tactique de mascarade, car elle se camoufle à l'aide de perruques et de vêtements. Ce qu'elle imite, dans son cas, ne sont pas les « types » du féminin, mais son environnement domestique. Jones considère la mascarade comme étant :

[...] the production of the self as the thing most expected – but marking it as *fake*. In the masquerade, the victim exaggerates the very modes of passivity and object-ness projected onto her via the male gaze; here, she might be able to open up the closed circuits of desire this eye has attempted to establish via its penetrative thrust through a kind of restaging of exactly what is expected of her.<sup>226</sup>

En d'autres termes, dans cette mascarade, l'artiste amplifie son jeu d'acteur : l'objet de la vision devient ainsi le rôle surjoué, adopté par l'artiste, et non elle-même. En prétendant être ce qu'elle n'est pas, l'artiste redirige l'attention sur le faux qu'elle crée et se préserve du regard objectivant. Michel résiste à la fétichisation du regard en revêtant des accessoires mimant, d'une part, le féminin (grâce aux perruques blondes, aux robes fantaisistes) et d'une autre part, le domestique, en endossant les caractéristiques chromatiques et statiques des meubles de son entourage. Elle redirige le regard sur cette nouvelle identité qu'elle incarne de manière surfaite en jouant son identité d'objet.

#### 4. 4 Versus Allen Jones

Lorsqu'il est fait mention du terme femme-objet en art visuel et des représentations de ce phénomène, Allen Jones et ses sculptures datant de 1969 présentant des femmes transformées en table, chaise ou porte-manteau : *Chair*, *Table* et *Hatstand* (fig. 39-41) en sont des exemples flagrants. Faites en fibre de verre, ces sculptures sont à peine plus grandes que la

---

<sup>226</sup> Amelia Jones. 1997. « Tracing the Subject with Cindy Sherman. » In *Cindy Sherman Retrospective*, sous la dir. de Amada Cruz et Elizabeth A. T. Smith, 1997, p. 33-54. New York Thames and Hudson, p. 35.

réalité et ont été réalisées en 6 éditions.<sup>227</sup> Ces œuvres présentent des femmes torses nues, vêtues de bottes, gants et culottes en cuir. *Hatstand* porte toutefois un chemisier transparent en plus d'un collier en cuir qui est attaché à sa culotte. Contrairement aux photographies de Michel, de Bonajo et de Materazzi, les visages de ces femmes sont représentés, mais ils le sont avec un regard vide et un maquillage excessif. Dans la citation qui suit, Jones fait référence à ses œuvres comme étant érotiques, les rendant ainsi accessibles à un plus grand nombre :

When the first, "*Hatstand*", a standing figure, was finished he realized that it might be construed as a bizarre window mannequin and so he decided to process the figure so that it would not appear to be just a decorative object. This he did by giving the other two sculptures a more obvious function, that of being a table and a chair, so that the viewer's expectation of what could be fine art would be questioned and allow the viewer to perceive the figure anew as a subject in art. [...] "They are not so much about representing woman, but the experience of woman, not an illusion." With reference to his work in general Jones considers that: "The erotic impulse transcends cerebral barriers and demands a direct emotional response. Confronted with an abstract statement people readily defer to an expert; but confronted with an erotic statement everyone is an expert. It seems to me a democratic idea that art should be accessible to everyone on some level, and eroticism in one such level."<sup>228</sup>

Jones, avec ses sculptures, ne cherche pas à critiquer le concept de femme-objet, mais à critiquer l'inaccessibilité de certaines œuvres d'art; un problème auquel il pallie en érotisant ses œuvres pour que tous puissent les comprendre à un certain niveau. Ici, un autre élément est à considérer, soit le fait que Jones ne voulait pas seulement faire de ses sculptures des « objets décoratifs », mais leur donner une utilité pour que le spectateur les perçoive de nouveau comme un « sujet » de l'art. C'est donc dire que les représentations du féminin – sexistes ou non – ne peuvent qu'être des objets, alors que si nous leur donnons une utilité – dans ce cas-ci de meuble, soit d'objet à proprement parler – alors ces représentations peuvent devenir un sujet recevable en art. Quel est donc le sujet dans ce cas-ci? La représentation du corps féminin, ou l'idée de la table? Nous sommes plutôt portés à croire qu'il s'agit en fait de l'érotisation de la soumission féminine.

---

<sup>227</sup> Tate. 2013. *Allen Jones, Chair, 1969*. Récupéré en ligne le 9 septembre 2013. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/jones-chair-t03244/text-catalogue-entry>

<sup>228</sup> Victor Arwas. 1993. *Allen Jones*. Londres : Ernst & Sohn Academy Editions, p. 39.



En comparant les photographies de Michel, de Bonajo et de Materazzi, aux sculptures de Jones, il devient évident que les œuvres de Michel, de Bonajo et de Materazzi ne transforment pas les corps en objets au même titre que celles de Jones. En effet, les œuvres de ce dernier représentent des mannequins qui *sont* littéralement des meubles. Elles sont des sculptures palpables, des objets en soi. Les représentations de femmes sont utilisées, ici, *en tant qu'objet*. Tout comme chez les photographes du corpus, plusieurs conceptualisations du terme « objet » opèrent dans ces œuvres; les femmes deviennent des objets usuels et concrets, mais également des objets aux sens philosophiques et psychanalytiques du terme. Elles sont des signifiants d'un objet de désir et de pulsion sexuelle et cet aspect est rendu flagrant par leurs vêtements moulants faisant office de fétiche, ainsi que par leurs poitrines voluptueuses et nues. Elles sont dans une position de soumission au désir de l'utilisateur. Elles sont également objet au sens passif et déterminé; elles n'ont qu'une seule fonction, soit celle d'être table, portemanteau ou chaise. Fabrication de l'homme en tant que sujet actant et pensées par lui, ces représentations sont des accumulations du signifiant objet. De plus, la sexualité de ces mannequins est instrumentalisée et ces personnages sont dépersonnalisés par « l'utilité » qui leur est maintenant donnée. Contrairement, les personnages des œuvres de Michel, de Bonajo et de Materazzi échouent à adopter le rôle des objets qu'elles miment ou auprès desquels elles se camouflent. Le médium sur lequel elles sont peintes rends moins accessible leur corps au « toucher » contrairement aux œuvres de Jones. Bien que Michel se terre sous une table dans *Der stille Gast n° 7* (fig. 7), répétant motif et passivité de ce meuble dans ses vêtements et sa pose, elle ne *devient pas* une table concrètement. La table est présente dans l'image et la contiguïté démontre que Michel n'est pas ce meuble qu'elle calque. Tout comme Materazzi ne se transforme pas en fauteuil dans *Sitting Under my Grandfather's Chair* (fig. 30) pour les mêmes raisons. Dans ces images, les corps ne sont pas déformés, ni même transformés. Ils sont présents et la contiguïté, telle que mentionnée précédemment, ne fait que pointer les différences des corps avec les objets. Dans les œuvres du corpus, il n'y a aucune présence d'instrumentalisation de la sexualité, et ce, même dans le cas de Bonajo, car la sexualité est relationnelle et non unilatérale. Les corps ne sont pas mis au service d'une autre personne afin d'être utilisés par elle. Par exemple, dans le cas de *Hanging Unto the Kitchen Table* (fig. 29) de Materazzi, cette dernière ne devient pas le meuble qu'elle prolonge. Nous ne mangeons pas ou ne nous asseyons pas *directement* sur le

corps de l'artiste. Sa présence en tant qu'humaine est rendue évidente dans ces œuvres. Il n'y a pas, dans ce cas-ci, d'instrumentalisation du corps, puisque Materazzi conserve sa qualité de sujet, agissant autour des objets ou de concert avec eux, mais sans devenir elle-même l'objet à être utilisé par le spectateur.

En résumé, les œuvres de Jones sont une représentation flagrante de l'objectivation des corps qui est surreprésentée dans la présence de plusieurs signifiants de l'objet et du désir sexuel, ainsi que dans l'instrumentalisation de la représentation et de la sexualité des corps féminins. Alors que dans les œuvres à l'étude, ces signifiants sont également présents, mais sont détournés de manière ironique, rendant ainsi l'objectivation impossible à travers les multiples résistances mises en œuvre par le médium, le regard et la non-sexualisation des modèles.

#### 4.5 Conclusion. Une satire de l'objectivation

L'ironie, dans les œuvres de Michel, de Bonajo et de Materazzi, s'est révélée sous plusieurs visages. D'abord dans le détournement de l'interprétation du concept propre à l'objectivation qu'est le corps-objet. Plutôt que d'illustrer ce phénomène en représentant des corps faits objet de désir, les artistes à l'étude ont plutôt opté pour la représentation d'un lien unissant les corps aux objets usuels. Le corps-objet dans ce cas-ci ne fût pas montré tel un corps instrumentalisé, non autonome et dénué de capacité d'agir, mais plutôt tel un corps obsédé par ses objets domestiques, au point de chercher à modifier sa corporalité afin de faire corps et de se rendre indiscernable de ses accessoires. Cependant, malgré des efforts déconcertants de mimétisme et de tactique de camouflage, les personnages échouent à calquer et à faire équivaloir à leur corps les objets qui les entoure, puisque la présence contiguë des corps et des objets montre une impossible corrélation entre eux. De par cet insuccès, les artistes démontrent une impossibilité d'envisager le corps en objet et sabordent le concept de corps-objet. L'ironie fut également visible dans la réappropriation des tactiques et médiums de l'objectivation. En se servant de *body-ism*, les artistes ont usé des personnages dans les images tels des corps et non tels des individus, à l'instar des représentations médiatiques objectivantes usant du corps tel un dispositif à des fins de désir et de vente. Or, malgré cette

insistance sur le corps, les artistes n'ont pas instrumentalisé la sexualité des personnages et ont ainsi déjoué l'objectif de cette tactique. En se servant de la photographie, Michel, Bonajo et Materazzi ont utilisé le médium par lequel l'objectivation circule, toutefois, en s'autoreprésentant, Michel et Materazzi ont subverti l'objectivation inhérente de ce médium en s'en servant tel un outil de subjectivation. En insistant sur le concept d'objet, et en représentant des femmes faisant corps avec ceux-ci, ces photographes précisent le thème de leurs œuvres : le corps-objets. De plus, en déjouant l'objectivation; c'est-à-dire en usant de jeu d'esprit par rapport au terme objet et au concept de corps-objet, en détournant ses codes visuels et en rendant impossible l'équation femmes objets, ces artistes nous indiquent qu'elles critiquent l'objectivation.

De surcroît, l'ironie, dans ces œuvres, peut également être lue telle une critique de la femme-objet-domestique, c'est-à-dire de la femme instrumentalisée dans le rôle de ménagère et dans son attachement à la domesticité. Ces femmes cherchent à faire corps avec l'environnement domestique ou avec les objets y étant liés, mais échouent. Le lien unissant les corps aux meubles et aux instruments domestiques, aux accessoires typiquement attribués au genre féminin, est dans ces images exacerbé. Les personnages sont obsédés par cette volonté de faire corps avec l'environnement. L'ironie réside dans cette obsession si grande qu'elle met à mal la fonction de chacun. Les objets ne sont plus utilisables, les corps ne sont plus fonctionnels, les rôles dans ces univers surréalistes sont altérés. Les femmes en tant qu'instrument dans ces univers, sont inefficaces et aliénées par leur incompétence à « faire partie des meubles » tel qu'il est attendu d'elles. Les femmes ne se transforment pas ici en objet de plus dans le domicile, en objet de plus visant au bon fonctionnement de la demeure, au contraire, elles sabotent, par leurs présences, cet espace et sa fonctionnalité. Il est donc possible de lire dans ce cas-ci l'ironie du corps-objet d'un autre œil en l'envisageant telle une critique du corps féminin fait objet au service de la domesticité.

L'ironie, en s'attaquant à une cible qui est un fait social, réel et d'actualité, c'est-à-dire à l'objectivation, ou aux rôles normatifs de genre, s'affirme en tant que satire. Tel que nous l'avons définie, la satire est une critique ironique ou grotesque d'une norme sociale. Elle est composée d'une cible (norme), d'un destinataire et du satiriste. En usant du discours de

l'objectivation, mais en le détournant, ces artistes indiquent que celui-ci est la cible de l'attaque satirique. Cette cible est propice à la critique satirique, car, tel que nous l'avons noté en section 3. 5, l'objectivation résulte des normes de genre qui sont des constructions induisant certains comportements propres au féminin et au masculin. En d'autres termes, l'objectivation est construite comme un effet pernicieux engendré par le système des normes de genre ; le genre féminin étant interprété comme le genre passif, déterminé, naturel, frêle, celui à dominer, alors que le *male gaze* est quant à lui lié au genre masculin. Or, ce regard est dominant et il cherche à posséder, il est autoritaire et actif, bref il est défini selon les qualificatifs autour desquels le masculin est fondé. L'objectivation, conséquemment, est une relation d'interaction entre le genre masculin actif et dominant et le genre féminin, fait objet du désir masculin. Ainsi, cette satire est féministe puisqu'elle s'attaque à un phénomène engendré par les normes de genre. Elle critique et tente le renversement d'un effet néfaste et oppressant provoqué par la division sexuée de la société, par lequel la femme peut être l'objet d'oppression. Mais également parce que ces images mettent en relation des corps de femmes et la domesticité, et remettent en question la norme du genre féminin attribuant aux personnes définies comme femmes le rôle sociétal de la domesticité. Au demeurant, cette analyse nous aura permis de faire apparaître la satire du corps-objet et de l'objectivation présente dans ces images. Elle nous aura également permis de démontrer une articulation conjointe des approches féministes et satiriques à des fins critiques; un dialogue prometteur dans la mise à nu des effets oppressants de certaines normes de genre.



## CONCLUSION

Ce mémoire avait pour objectif d'analyser le motif se retrouvant dans les œuvres de Chantal Michel, de Melanie Bonajo et de Lee Materazzi. Ce motif consistait en ce que les modèles photographiques soient représentés en contiguïté d'objets domestiques et en adoptant certains de leurs comportements, certaines de leurs caractéristiques. Suite à une brève introduction des corpus d'œuvres choisies, nous avons analysé, à l'aide des théories de la satire et des normes de genre, de quelles manières ces œuvres se voulaient des critiques ironiques de l'objectivation. La satire, ainsi que des théories féministes du genre, ont été largement détaillées afin de permettre une compréhension de nos deux assises théoriques principales. L'analyse des œuvres a ensuite pu être faite à l'aide de deux concepts énoncés dans ces précédentes sections, soit l'ironie – trope central de la satire – et l'objectivation – conséquence néfaste de la manière dont les genres sont construits de manière hiérarchique. Nous en sommes venus à la conclusion que l'ironie jouait un grand rôle dans le motif, car il permet de déjouer les codes de l'objectivation pour en faire une critique, plutôt que de la reproduire.

Le premier chapitre nous a permis de présenter le corpus d'œuvres à l'étude dans ce mémoire et de décrire succinctement les pratiques de chaque artiste. Il a été question de la manière dont Chantal Michel fait corps avec les meubles l'entourant en adoptant les poses et les couleurs des items de son environnement. La pratique de Melanie Bonajo a ensuite été observée par rapport à sa série de photographies *Furniture Bondage*, 2007-2009. La pratique de cette artiste a été décrite selon ses particularités la différenciant des deux autres photographes à l'étude, puisque Bonajo représente des modèles nues et fait référence aux sexualités BDSM. Puis, Materazzi fut présentée à l'aide de plusieurs de ses œuvres de 2008 à 2011. Nous avons décrit ses œuvres comme des camouflages ratés dans l'espace domestique. Au final, nous avons décelé les particularités de ces photographies nous permettant de les réunir dans une analyse, telle leur volonté de faire corps avec les objets usuels de l'ordre du

domestique, leur insistance sur l'idée du corps représenté conjointement à ces objets et du lien métaphorique sémantique entre eux.

Nous nous sommes, par la suite, concentrée sur les aspects théoriques à développer afin de pouvoir analyser les œuvres du corpus en profondeur. Le second chapitre a donc porté sur la satire. Nous avons d'abord étudié ses formes classiques et littéraires. Toutefois, étant donné le déclin de ce genre versifié au XVIII<sup>e</sup> siècle, nous nous sommes attardés au « mode » satirique qui est considéré par Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah comme étant plus poreux et s'adaptant à plusieurs réalités et médiums. Cette adaptation nous permettait dès lors de l'appliquer au domaine des arts visuels. En actualisant la définition classique de la satire, nous en sommes venus à la conclusion que la satire cherche à révéler la fausseté de certaines normes sociales en procédant par ironie ou par renversement grotesque. Par conséquent, il a été démontré que la critique satirique avait ici pour objet les normes sociales. Il a ainsi été question de ce terme et de ce qu'il implique. Défini comme un ensemble de règles et de standards implicites, partagés par une collectivité et imposés par des principes de réprobations et de pressions, les normes sociales sont fréquemment reproduites aveuglément, ou dans un but de conformité, par les agents sociaux. La satire s'attaque à ces normes, car elles sont perpétuées inconsciemment; elle cherche par conséquent à provoquer le questionnement par rapport à des normes qui seraient jugées obsolètes, injustes ou entravant le progrès social. Pour ce faire, elle use principalement de l'ironie comme trope révélatrice de fausses croyances. L'ironie, de son côté, procède par antiphrase, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un double discours; exploitant le discours à discréditer, l'utilisateur de l'ironie suggère le questionnement et une contrepartie à ce discours. Ce contre-discours est rendu visible par des tactiques de renversements, de déformations et d'exagérations. Il a finalement été question des différences entre la satire et la parodie, car utilisant tous deux le trope de l'ironie, ces modes sont fréquemment confondus. La différence majeure concerne la portée de leur attaque. Du côté de la satire, l'attaque porte toujours vers l'extérieur, soit vers le monde social, tandis que la parodie est un principe intertextuel; elle s'attaque à une œuvre ou un style artistique précis. Cette précision nous permettait dès lors une compréhension plus développée de ce qu'est la satire.

Le troisième chapitre s'est penché sur une présentation générale du terme féminisme et sur certaines conceptualisations du genre. Ayant défini la satire comme une critique ironique visant une norme sociale, nous voulions définir, dans cette section, de quelle norme sociale il était question dans les œuvres de Michel, de Bonajo et de Materazzi. Comme nous avons posé l'hypothèse selon laquelle les normes concernées étaient les normes de genre et leurs effets oppressifs, nous avons concentré ce chapitre sur les définitions féministes du genre, sur les normes de genre et leurs constructions, ainsi que sur l'un des effets de la bicatégorisation des sexes, soit l'objectivation. Le terme « genre » fut largement conceptualisé par des théoriciennes de divers courants féministes, tels le matérialisme et le post-modernisme. Nous en avons défini trois paradigmes, soit l'essentialisme, le fondationalisme biologique et le constructivisme social pour lequel le sexe, ainsi que le genre sont des constructions sociales. Ce dernier paradigme suggère que le besoin social de bicatégoriser les êtres humains sur un principe naturel et biologique pose également le besoin de diviser les sexes en deux catégories. Les normes de genre ont ensuite été définies comme des standards et des règles entourant l'identification au féminin ou au masculin ainsi que les comportements à adopter selon cette identification. Ces normes définissent nos rôles en société. Elles prennent effet toute notre vie durant en dictant nos comportements, nos attitudes, les réactions acceptables à adopter selon chacun des genres et prennent part à la constante construction de nos corps genrés. La répétition constante de ces normes ainsi que la performativité de cette répétition rendent effectif le genre et créent deux catégories en apparence diamétralement opposées; homme et femme. Au final, si ces normes doivent être critiquées c'est parce qu'elles engendrent des inégalités, des effets néfastes, telle l'objectivation à laquelle nous nous sommes attardée. Il s'agit du principe selon lequel un humain est envisagé comme un corps-objet, instrumentalisé pour sa sexualité et son apparence physique par une autre personne se trouvant en position de pouvoir. Cette relation de pouvoir est rendue possible par la manière dont les genres sont construits; l'un étant associé au sujet actant en société, à la culture et au pouvoir, tandis que l'autre est associée à la passivité, la nature, le déterminisme et le paraître.

Articulés ensemble, la satire et le féminisme se rencontrent sur plusieurs points. Le plus important dans notre analyse concerne leur volonté de défier la norme. La satire, d'un côté, cherche à démontrer l'obsolescence de certaines normes ainsi que leur invisibilité. La

réitération de plusieurs normes se faisant aveuglement et sans questions, la satire les fait paraître au grand jour et sur un ton dérisoire, les interroge. Le féminisme, quant à lui, questionne les normes de genre qui divisent hiérarchiquement la société en mode binaire. Ces normes bicatégorisent les genres en construisant le féminin comme inférieur. Puisqu'à l'instar de n'importe quelles autres normes, celles du genre sont réitérées aveuglement et basées sur un principe faussement naturel, il importe d'en montrer leur instabilité et leur caractère construit. À l'aide de l'ironie et de la satire, le féminisme du constructivisme social peut s'outiller davantage dans l'art de contester les fausses croyances quant aux genres et aux sexes. Ils s'avèrent, ensemble, des tactiques complémentaires et fort utiles pour interroger les normes et les construits sociaux.

Suite à ces bases théoriques nous donnant les outils pour analyser les images du corpus à l'étude, nous avons, au quatrième et dernier chapitre, tenté de dégager les éléments faisant de ces œuvres des satires de l'objectivation. L'ironie à l'œuvre dans ces photographies s'est révélée de trois manières différentes ; a) dans l'appropriation du concept de corps-objet et dans l'inconcevable équation visuelle « corps objet », b) dans l'appropriation des codes visuels du *body-ism*, mais en n'usant pas de cette tactique pour instrumentaliser la sexualité, c) dans l'appropriation du médium photographique dans une optique de subjectivation.

Dans leurs œuvres, il a été mis en évidence que Michel, Bonajo et Materazzi se réapproprient le concept de corps-objet, détournant le sens du mot « objet » dans cette relation. Plutôt que d'illustrer l'objet comme la projection d'un désir ou d'une pulsion, comme le sous-entend la psychanalyse ou alors comme un être déterminé, passif et non autonome, tel que théorisé en philosophie, ces artistes ont adopté la définition première et littéraire de ce terme en illustrant le corps-objet en objet usuel. Par conséquent, elles ont déformé l'idée même du corps-objet-de-désir impliqué dans l'objectivation, en l'illustrant en corps-objet-usuel. Puis, se basant sur leur vision du corps-objet, l'ironie à l'œuvre dans ces photographies consista à rendre impossible une équation corps objet en démontrant, par la contiguïté des corps et des accessoires, une impossible corrélation visuelle entre eux. L'acte de camouflage raté dans ces œuvres suggère une volonté consciente de rendre improbable ce rapport réciproque, puisque malgré l'adoption mimétique des caractéristiques propres aux objets, les corps sont faits



manifestes dans l'environnement domestique, tournant ainsi au ridicule l'idée même qu'un corps puisse être perçu tel un objet.

Par la suite, il a été démontré que Michel, Bonajo et Materazzi se sont réapproprié une tactique de l'objectivation, soit les codes du *body-ism*. Toutefois en n'usant pas d'hypersexualisation conjointement à la représentation exclusive de certaines parties du corps de leurs modèles, elles en déjouent les effets. En effet, pour qu'il y ait objectivation, le corps doit être désiré, il doit séduire. Or, dans les œuvres de Michel et de Materazzi, les parties du corps exposées ne sont pas sexualisées. Les poses adoptées n'invitent pas non plus le spectateur à les envisager comme sexuellement invitantes. Le cas particulier de Bonajo et les liens qu'elle fait avec le BDSM proposent une sexualité et un désir différent, puisqu'il s'agit d'une relation dans laquelle les deux partenaires sont consentants et dans laquelle un contrat est émis. Or, l'objectivation qui est dénoncée dans ces œuvres est celle qui est à sens unique et qui dépossède une personne de son statut de sujet. Dans les œuvres de Bonajo, l'auteure et le modèle sont des sujets actants, tels dans les relations BDSM où les deux partenaires décident des règles du jeu. Elle défie l'unilatéralité de l'objectivation traditionnelle.

En ce qui a trait à la photographie, il a été démontré qu'il s'agissait d'un médium de prédilection dans l'objectivation. Conscientes de ce fait, les artistes du corpus ont usé de ce médium. Ayant la particularité de transformer un sujet en un objet palpable, la photographie a servi, dans un premier temps, à la métaphore du corps fait objet usuel. La photographie a cependant été déjouée par l'autoportrait puisque Michel et Materazzi ont usé du médium à des fins de subjectivation. En effet, en usant de l'écran photographique à des fins d'interpellation du sujet regardant et en créant une fausse identité vers laquelle le regard se porte dans une mascarade stratégique, les artistes se sont affirmées en tant que sujet de la représentation. Elles ont créé une oscillation entre leur statut d'objet photographique et de sujet, rendant impossible l'objectivation en empêchant le regard extérieur de les saisir franchement.

Il a finalement été question des différences entre les œuvres d'Allen Jones et de celles de Michel, de Bonajo et de Materazzi. Les sculptures de Jones ont été décrites comme

instrumentalisant le corps féminin et comme étant des représentations flagrantes du corps-objet puisqu'elles sont des fabrications de l'homme, en tant qu'objet de désir. Elles portent des signes flagrants de fétiches, tels les bottes en cuir, le maquillage et leurs seins nus. Elles sont instrumentalisées en tant que chaise, portemanteau et table et deviennent des objets sur lesquels un désir sexuel est projeté. Les photographes du corpus usent, elles aussi, du concept d'objet, mais les modèles dans leurs images ne deviennent pas des accessoires au sens propre. Elles miment les objets et actent de concert avec eux, mais elles ne se transforment pas en ces derniers. Michel, Bonajo et Materazzi représentent de vraies personnes sur lesquelles un *male gaze* n'opère pas. De plus, la non-sexualisation des représentations pose une différence majeure entre leurs œuvres et celles de Jones puisque ce dernier instrumentalise ses représentations au profit du désir, tandis qu'il n'y a pas de désir sexuel unilatéral de représenté dans les œuvres des photographes de l'étude. Bref, malgré l'usage des procédés de l'objectivation et de ses concepts, l'ironie dans les œuvres du corpus permet de freiner l'objectivation qui pourrait se produire en usant de ceux-ci. Le détournement de la tactique du *body-ism* par une non-instrumentalisation de la sexualité ainsi que l'appropriation du concept de corps-objet dans lequel l'équation corps objet est mise en échec créent un jeu d'esprit dans lequel une critique peut être émise, car Michel, Bonajo et Materazzi mettent à mal l'idée même qu'un corps puisse être perçu tel un objet.

Au demeurant, l'analyse proposée dans ce mémoire voulant que ces œuvres soient des satires de l'objectivation mériterait d'être poursuivie sur d'autres plans. En effet, il serait également pertinent d'envisager le corps-objet et la critique du genre avec une théorie cyborg, telle que définie par Donna Haraway. Cette auteure, qui est à l'origine du mythe politique du cyborg, récupère cette figure de la science-fiction, en lui donnant une signification nouvelle. Cet amalgame de l'humain et de la machine s'avère, pour Haraway, un être vivant dans un monde post-genre, où l'idée de nature devient désuète. Étant un amalgame d'humain biologique et de machines fabriquées, le cyborg est un être mythique avec lequel les binarismes s'effacent; c'est la fin des oppositions objet-sujet, nature-culture, homme-femme et où l'idée de race ne tient plus :

Un cyborg est un organisme cybernétique, un hybride de machine et d'organisme, une créature de la réalité sociale aussi bien qu'une créature de l'imaginaire. [...] Le cyborg est une créature qui vit dans un monde post-genre; il n'a rien à voir avec la

bisexualité, la symbiose préœdipienne, l'inaliénation du travail, ou toute autre tentation de parvenir à une plénitude organique à travers l'ultime appropriation du pouvoir de chacune de ses parties par une unité supérieure. Le cyborg n'a pas d'histoire de ses origines au sens occidental du terme – ultime ironie puisqu'il est aussi l'horrible conséquence, l'apocalypse finale de l'escalade de la domination de l'individuation abstraite, le moi par excellence, enfin dégagé de toute dépendance, un homme dans l'espace.<sup>229</sup>

Il se trouve dans ce mythe politique une volonté de dénoncer l'état naturel des concepts socialement construits. En démontrant la nature à la fois construite de la partie « machine » du cyborg, et à la fois organique de l'humanoïde, elle cherche à démontrer que tout peut être construit et reconstruit. Elle propose un surpassement des oppositions binaires : « L'image cyborg peut suggérer une sortie en dehors du labyrinthe de dualismes dans lequel nous avons expliqué nos corps et nos instruments à nous-mêmes. »<sup>230</sup> Dans les œuvres du corpus, l'hybridité corps-machine est illustrée par un mimétisme entre les corps et les objets, ou alors par des extensions de ceux-ci à l'aide d'articles usuels. Les artistes à l'étude, ainsi que leurs tactiques, proposent une alliance entre les corps et les objets. En effet, tel que nous l'avons dénoté dans les œuvres du corpus, le corps reste bien présent dans l'image, mais les objets sont tout aussi importants. Une certaine hybridité se produit entre les corps et la manière dont ils s'articulent avec et autour des objets. Puisque chaque élément de l'image oscille entre un statut de sujet et d'objet, un flou se crée et les frontières fixes s'effacent, opérant par ce fait même une référence particulière au mythe cyborg. C'est pourquoi il est également possible d'envisager, dans les photographies de Michel, de Bonajo et de Materazzi, les corps comme cherchant à se transformer à l'aide des objets, les modèles devenant autre chose qu'une femme – au sens traditionnel et normatif du terme – inscrite dans la binarité des genres.

Enfin, cette étude aura permis de faire apparaître un motif présent en art contemporain, valant la peine qu'on s'y attarde étant donné la variété de critiques qu'il peut susciter. L'articulation

---

<sup>229</sup> Donna Haraway. 2002. *Manifeste cyborg. Science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle*. 1<sup>ère</sup> éd. 1985. Trad. de l'anglais par Marie Hélène Dumas, Charlotte Gould, Nathalie Magnan. Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Récupéré de <http://www.cyberfeminisme.org/txt/cyborgmanifesto.htm>

<sup>230</sup> *Ibid.*

de la satire et du féminisme a donné lieu à une rencontre critique prometteuse. Ce type d'amalgame théorique mérite d'être poursuivi sur un plan plus large en envisageant d'autres pratiques artistiques et politiques.



ANNEXE

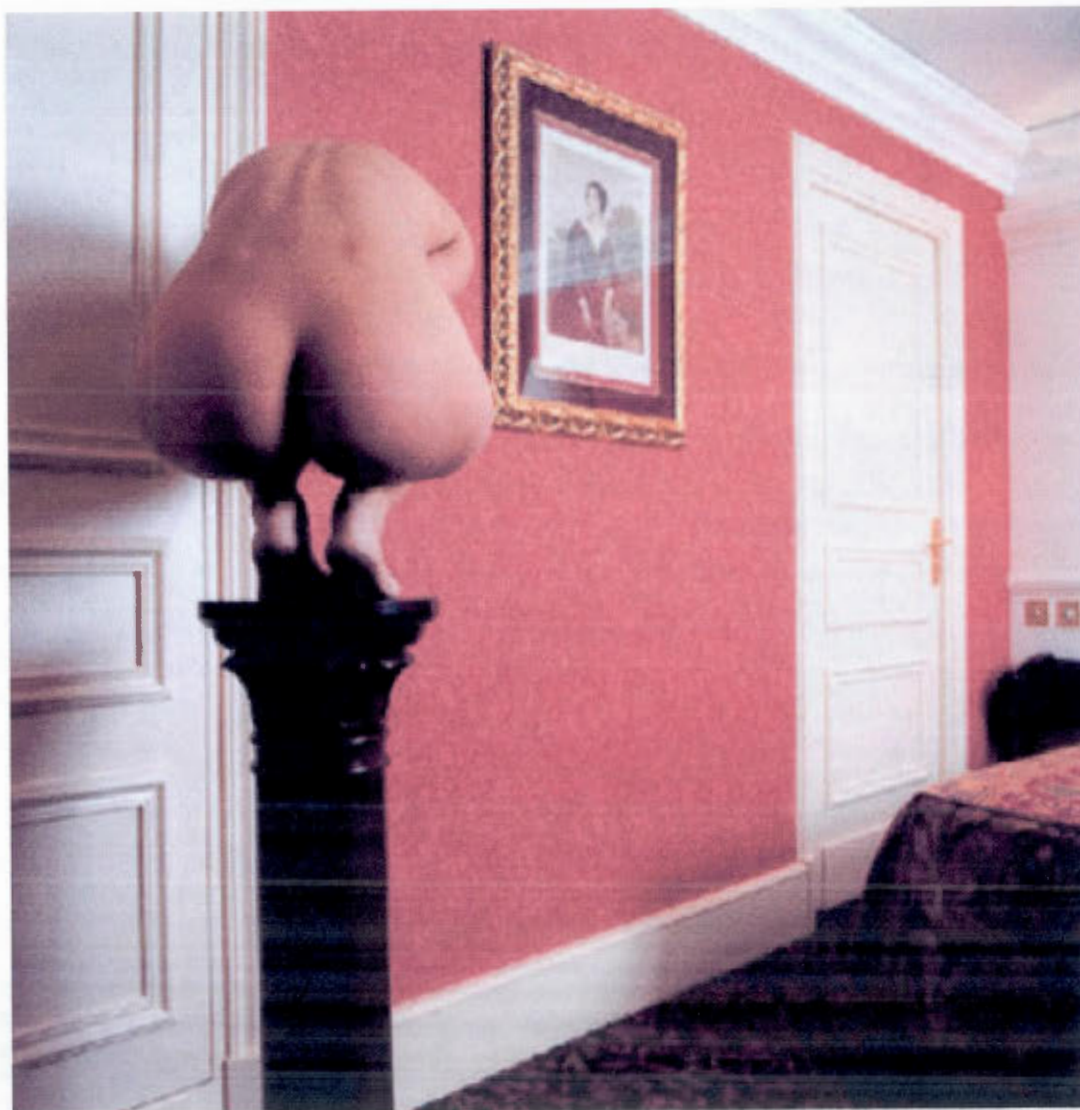


Fig. 1 Chantal Michel, *Hôtel Scribe n° 7*, 1999, photographie couleur sur aluminium, 95 x 95 cm.



Fig. 2 Chantal Michel, *Hôtel Scribe n° 8*, 1999, photographie couleur sur aluminium, 95 x 95 cm.





Fig. 3 Chantal Michel, *Das Puppenhaus n° 5*, 1999, photographie couleur sur aluminium, 120 x 120 cm.



Fig. 4 Chantal Michel, *Das Puppenhaus n° 7*, 1999, photographie couleur sur aluminium, 120 x 120 cm.





Fig. 5 Chantal Michel, *Das historische Gedächtnis mit seiner toten Zeit ist die Zukunft n° 2*, 2005, photographie couleur sur aluminium, 128 x 150 cm.



Fig. 6 Chantal Michel, *Das historische Gedächtnis mit seiner toten Zeit ist die Zukunft n° 8*, 2005, photographie couleur sur aluminium, 128 x 150 cm.



Fig. 7 Chantal Michel, *Der stille Gast n° 7*, 2006, photographie couleur sur aluminium, 150 x 120 cm.





Fig. 8 Chantal Michel, *Der stille Gast n° 11*, 2006, photographie couleur sur aluminium, 150 x 120 cm.





Fig. 9 Chantal Michel, *Der stille Gast n° 12*, 2006, photographie couleur sur aluminium, 150 x 120 cm.



Fig. 10 Chantal Michel, *Der stille Gast n°14*, 2006, photographie couleur sur aluminium, 150 x 120 cm.



Fig. 11

Melanie Bonajo, *Furniture Bondage – Anne*. 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. *Furniture Bondage*. Kodji Press : Liège (Belgique), p. 1.



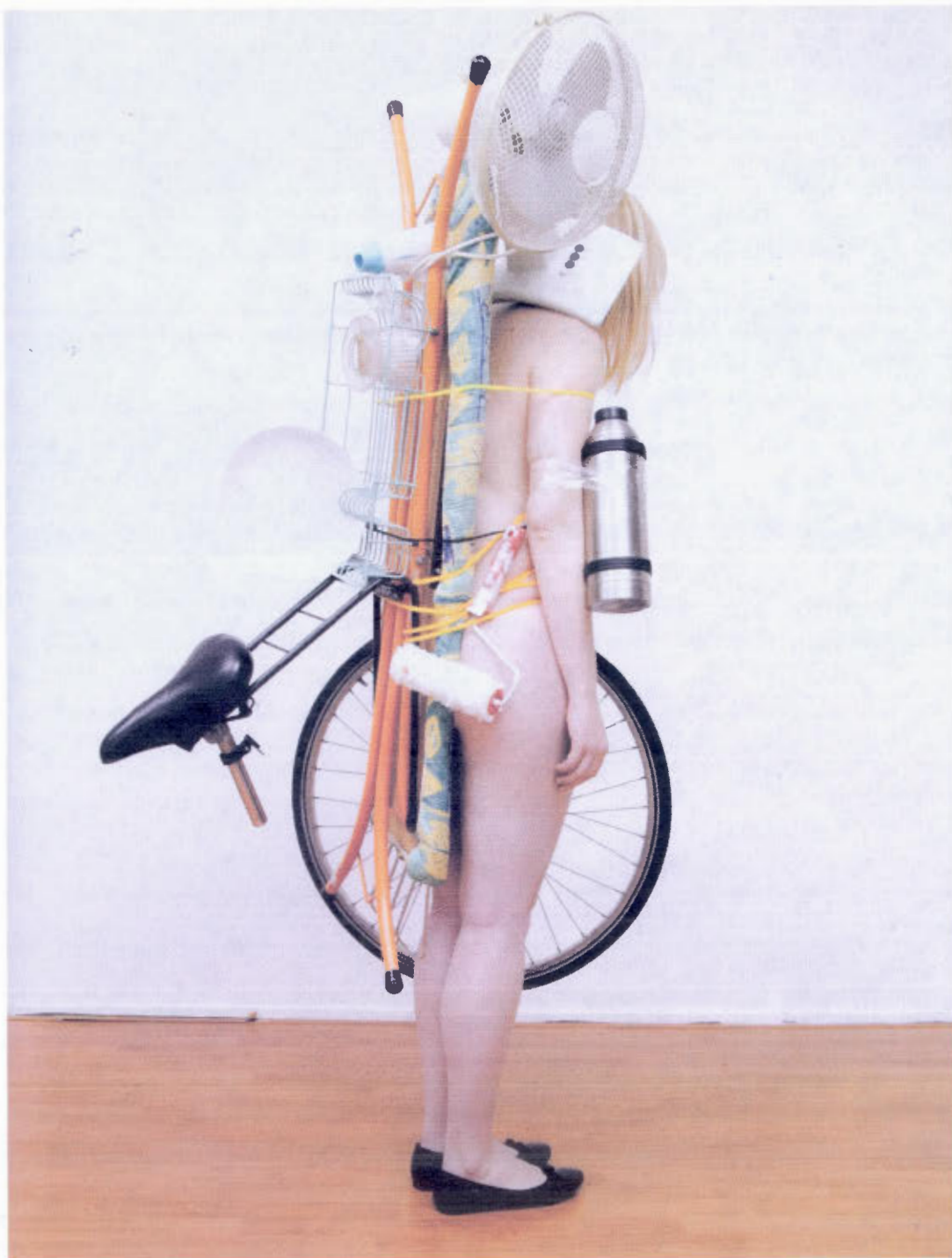


Fig. 12 Melanie Bonajo, *Furniture Bondage – Hanna*, 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. *Furniture Bondage*. Kodji Press : Liège (Belgique), p. 2.





Fig. 13 Melanie Bonajo, *Furniture Bondage – Marlous*, 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. *Furniture Bondage*. Kodji Press : Liège (Belgique), p. 4.



Fig. 14

Melanie Bonajo, *Furniture Bondage – Lydia*, 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. *Furniture Bondage*. Kodji Press : Liège (Belgique), p. 5.



Fig. 15

Melanie Bonajo, *Furniture Bondage – Linda*, 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. *Furniture Bondage*. Kodji Press : Liège (Belgique), p. 7.





Fig. 16

Melanie Bonajo, *Furniture Bondage – Kinga*, 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. *Furniture Bondage*. Kodji Press : Liège (Belgique), p. 10.





Fig. 17

Melanie Bonajo, *Furniture Bondage – Nora*, 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. *Furniture Bondage*. Kodji Press : Liège (Belgique), p. 11.

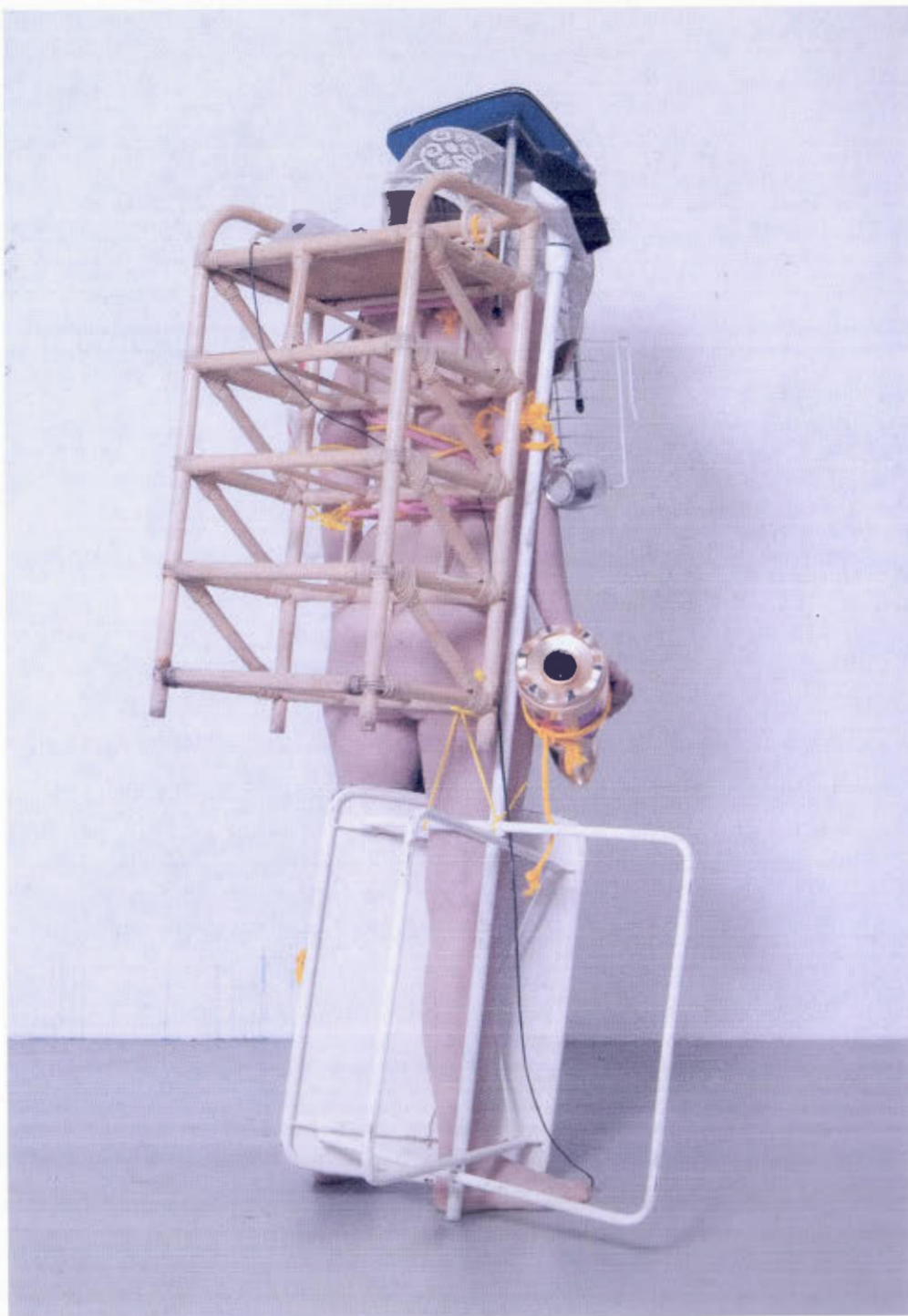


Fig. 18

Melanie Bonajo, *Furniture Bondage – Renée*, 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. *Furniture Bondage*. Kodji Press : Liège (Belgique), p. 13.



Fig. 19

Melanie Bonajo, *Furniture Bondage – Katja*, 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. *Furniture Bondage*. Kodji Press : Liège (Belgique), p. 14.





Fig. 20

Melanie Bonajo, *Furniture Bondage – Prissilia*, 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. *Furniture Bondage*. Kodji Press : Liège (Belgique), p. 15.





Fig. 21

Melanie Bonajo, *Furniture Bondage – Aileen*, 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. *Furniture Bondage*. Kodji Press : Liège (Belgique), p. 18.



Fig. 22

Melanie Bonajo, *Furniture Bondage – Janneke*, 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. *Furniture Bondage*. Kodji Press : Liège (Belgique), p. 20



Fig. 23

Melanie Bonajo, *Furniture Bondage – Marlous<sup>bis</sup>*, 2007-2009, photographie couleur, 69.8 x 49.5 cm. Reproduite dans Bonajo, Melanie. 2009. *Furniture Bondage*. Kodji Press : Liège (Belgique), p. 21





Fig. 24 Lee Materazzi, *Utensil Drawer*, 2008, photographie couleur, 101.6 x 76.2 cm.





Fig. 25 Lee Materazzi, *Underwear Drawer*, 2008, photographie couleur, 101.6 x 76.2 cm.



Fig. 26 Lee Materazzi, *Storage Container*, 2008, photographie couleur, 101.6 x 76.2 cm.





Fig. 27 Lee Materazzi, *Cleaning Supplies*, 2009, photographie couleur, 101.6 x 76.2 cm.



Fig. 28      Lee Materazzi, *Shower Curtain*, 2010, photographie couleur, 86.4 x 63.5 cm.





Fig. 29 Lee Materazzi, *Hanging onto the Kitchen Table*, 2011, photographie couleur, 63.5 x 86.4 cm.



Fig. 30 Lee Materazzi, *Sitting Under My Grandfather's Chair*, 2011, photographie couleur, 86.4 x 116.8 cm.



Fig. 31 Lee Materazzi, *Hanging in the Closet*, 2011, photographie couleur, 157.5 x 116.8 cm.





Fig. 32 Lee Materazzi, *Kitchen Balance 1*, 2011, photographie couleur, 45.7 x 63.5 cm.





Fig. 33 Lee Materazzi, *Wall Paper*, 2011, photographie couleur, 63.5 x 86.4 cm.



Fig. 34 Francesca Woodman, *House no3*, 1976, tirage argentique, 14.6 x 14.6 cm.  
Collection de George and Betty Woodman.



Fig. 35

Francesca Woodman, *House no4*, 1976, tirage argentique, 14.6 x 14.6 cm.  
Collection de George and Betty Woodman.





Fig. 36

Francesca Woodman, de la série *Providence Rhode Island*, 1979-1980, tirage argentique.





Fig. 37 Francesca Woodman, *Untitled (New York)*, 1979, photographie argentique.



Fig. 38

Francesca Woodman, de la série *Space*<sup>2</sup>, 1976, tirage argentique, 13.7 x 13.3 cm. Collection de George and Betty Woodman.



Fig. 39 Allen Jones, *Chair*, 1969, acrylique sur fibre de verre et résine, avec cuir, 77.5 x 56 x 99 cm. Collection du Tate Museum.





Fig. 40 Allen Jones, *Table*, 1969, acrylique sur fibre de verre et résine, avec cuir.





Fig. 41 Allen Jones, *Hatstand*, 1969, acrylique sur fibre de verre et résine, avec cuir.

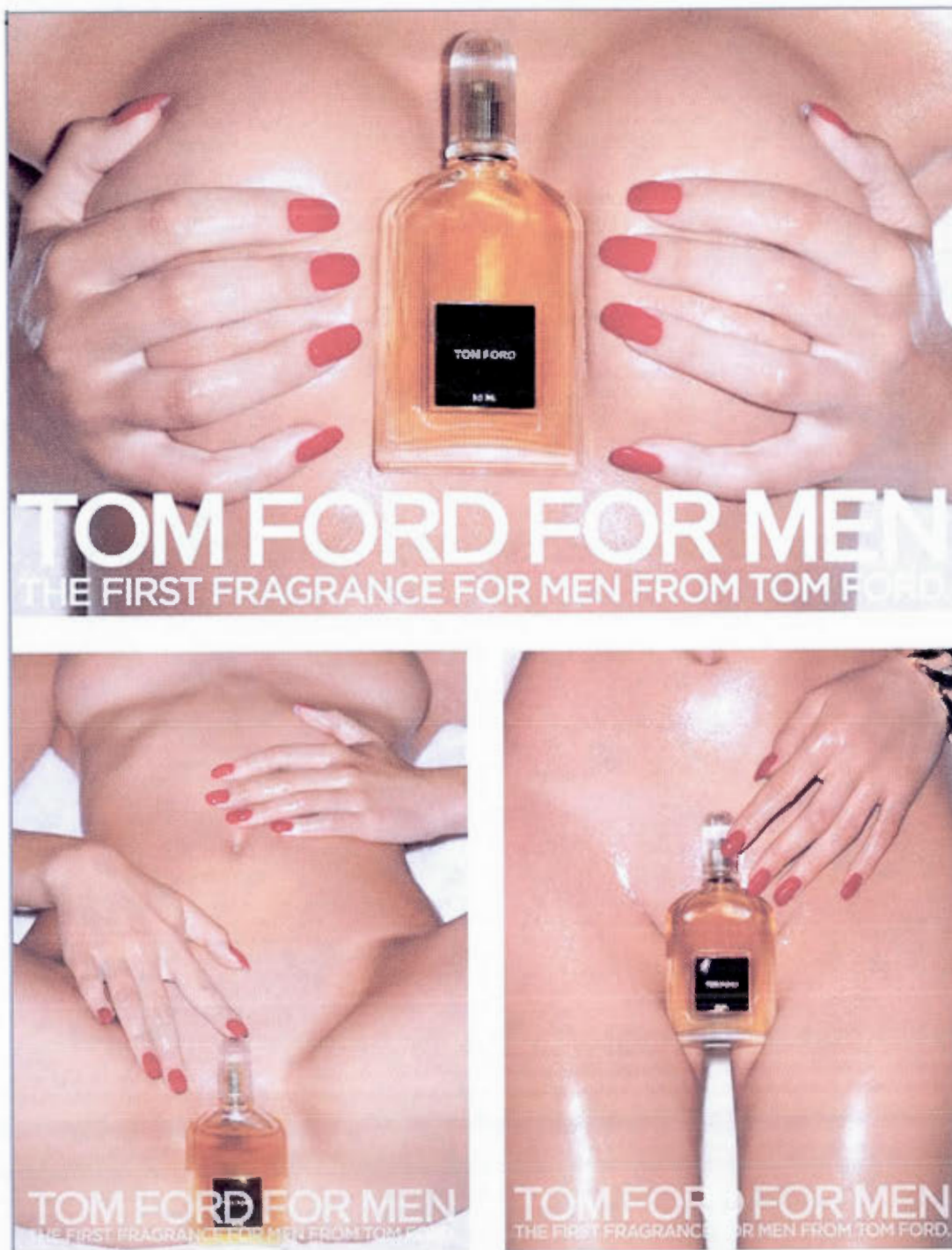


Fig. 42 Terry Richardson, 2007, photographie couleur. Trois différentes images de la campagne publicitaire du designer Tom Ford pour sa nouvel ligne de parfum pour hommes.

## BIBLIOGRAPHIE

- Arbour, Rose-Marie. 1982. « Art et féminisme ». *Catalogue de l'exposition Art et féminisme*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal. 213 p.
- Arwas, Victor. 1993. *Allen Jones*. Londres : Ernst & Sohn Academy Editions. 144 p.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1970. « Introduction ». Chap. in *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 9-67. Paris : Gallimard.
- Baril, A. 2005. *Judith Butler et le féminisme postmoderne. Analyse théorique et conceptuelle d'un courant controversé*. Sherbrooke : Université de Sherbrooke, 231 p.
- Baril, Gérald et Marie-Claude Paquette. 2012. *Les normes sociales et l'alimentation. Analyses des écrits scientifiques*. Québec : Institut national de santé publique, 30 p.
- Barrenechea, Victor. 2008. « Female but Maybe not Feminist. » *Byscane Times*. Récupéré en ligne le 6 juin 2013.  
[http://www.biscaynetimes.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=166:female-but-maybe-not-feminist&catid=38:art-a-culture&Itemid=201](http://www.biscaynetimes.com/index.php?option=com_content&view=article&id=166:female-but-maybe-not-feminist&catid=38:art-a-culture&Itemid=201)
- Barthes, Roland. 1980. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, Seuil, coll. Cahiers du cinéma. 192 p.
- Bartky, Sandra Lee. 1990. *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*. New York, Londres : Routledge, 141 p.
- Bem, Merel. 2008. « Melanie Bonajo. [Our] Nature has no Boss. » *Foam Magazine*, n°15, p. 39-43.
- Berger, John. 1972. « Ways of Seeing. » In *The Feminism and Visual Culture Reader*, 2<sup>e</sup> édition, sous la dir. d'Amelia Jones, 2010, p. 49-52. New York, Londres : Routledge, 693 p.
- BDSM attitude. Non daté. *Définition BDSM*. Récupéré en ligne le 10 octobre 2013.  
[http://www.bdsmattitude.com/fr/definition\\_bdsm.html](http://www.bdsmattitude.com/fr/definition_bdsm.html)
- Bolmain, Thomas. 2008-2009. *L'épistémologie française et le concept de norme : de Canguilhem à Foucault*. Récupéré en ligne le 3 mars 2013.  
[http://www.philosophie.ulg.ac.be/documents/Notesdecours/Elements\\_de\\_philosophie\\_2008-2009%20\(III\).pdf](http://www.philosophie.ulg.ac.be/documents/Notesdecours/Elements_de_philosophie_2008-2009%20(III).pdf)

- Boudon, Raymond, Pierre Demeulenaere et Riccardo Viale (dir. publ.). 2001. *L'explication des normes sociales*. Paris : Presses Universitaires de France, 278 p.
- Bourcier, Marie-Hélène. 2001. *Queer Zones. Politique des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*. Paris : Balland. 247 p.
- Brugère, Fabienne et Guillaume le Blanc (dir. publ.). 2009. « Introduction. La vie, le sujet et les normes. » Chap. in *Judith Butler. Trouble dans le sujet, trouble dans les normes*. Coll. « Débats Philosophiques », p. 9-19. Paris : Presses Universitaires de France.
- Butler, Judith. 2005. *Humain, inhumain. Le travail critique des normes. Entretiens*. Trad. de l'anglais par Jérôme Vidal et Christine Vivier. Paris : Éditions Amsterdam. 154 p.
- Butler, Judith. 2006. *Gender Trouble*, 3<sup>e</sup> édition. New York et Londres : Routledge, 236 p.
- Burn, Shawn Meghan. 1996. *The Social Psychology of Gender*. New York : McGraw-Hill inc. 233 p.
- Calogero, Rachel M., Stacey Tantleff-Dunn et Kevin Thompson. (dir. publ.). 2011. *Self-Objectification in Women. Causes, Consequences, and Counteractions*. Washington, DC : American Psychological Association, 254 p.
- Centre national des ressources textuelles et lexicales. 2005. « Objet ». *Portail lexical*. Nancy : Université de Nancy. Récupéré en ligne le 11 octobre 2013. <http://www.cnrtl.fr/definition/objet>
- Centre national des ressources textuelles et lexicales. 2005. « Sujet ». *Portail lexical*. Nancy : Université de Nancy. Récupéré en ligne le 11 octobre 2013. <http://www.cnrtl.fr/definition/sujet>
- Charaudeau, Patrick. 2011. « Des catégories pour l'humour. » In *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, sous la dir. de Maria Dolores Garcia Vivero, p. 9-44. Paris : L'Harmattan.
- Colman, Andrew M. 2012. *A Dictionary of Psychology (3 ed.)*. Oxford University Press. Récupéré en ligne le 2 décembre 2013. <http://www.oxfordreference.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/view/10.1093/acref/9780199534067.001.0001/acref-9780199534067-e-4060?rskey=ccNjOe&result=4215>
- Cornu, Laurence. 2009. « Normalité, normalisation, normativité : pour une pédagogie critique et inventive. » *Le Télémaque*, n° 36, p. 30.
- Covino, Deborah Caslav. 2000. « Abject Criticism ». *Genders OnLine Journal* vol. 32, no 4. Récupéré en ligne le 6 décembre 2011. [http://www.genders.org/g32/g32\\_covino.html](http://www.genders.org/g32/g32_covino.html)
- Danow, David K. 1995. *The Spirit of Carnival : Magical Realism and the Grotesque*. Lexington : The University Press of Kentucky.



- de Beauvoir, Simone. 1976. *Le deuxième sexe, tome II*, réédition de 1949. Coll. « folio essais ». Paris : Gallimard. 654 p.
- de Lauretis, Teresa. 2007. « La technologie du genre. » Chap. in *Théories queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*. Paris : La Dispute/Snédit, p. 37-94.
- de Villers, Marie-Éva. 2003. « Mime ». *Mutli dictionnaire de la langue française*, 4<sup>e</sup> édition. Montréal : Québec Amérique, p. 937.
- Deckha, Maneesha. 2011. « Pain as culture : A postcolonial feminist approach to S/M and women's agency. » *Sexualities*, vol. 14, n° 2, p. 129-150.
- Demeulenaere, Pierre. 2003. *Les normes sociales. Entre accords et désaccords*. Paris : Presses Universitaires de France, 292 p.
- Deutsche Boerse Group. *Chantal Michel*. Récupéré en ligne le 10 mai 2013. [http://deutsche-boerse.com/dbg/dispatch/en/kir/dbg\\_nav/corporate\\_responsibility/33\\_Art\\_Collection/40\\_artists/04\\_M-R/44\\_michel](http://deutsche-boerse.com/dbg/dispatch/en/kir/dbg_nav/corporate_responsibility/33_Art_Collection/40_artists/04_M-R/44_michel)
- Dictionnaire Larousse en ligne. 2012. « Objet ». *Dictionnaires de français*. Paris : Éditions Larousse. Récupéré en ligne le 11 octobre 2013. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/objet/55366?q=objetno54989>
- Dictionnaire Larousse en ligne. 2012. « Sujet ». *Dictionnaires de français*. Paris : Éditions Larousse. Récupéré en ligne le 12 octobre 2013. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sujet/75322?q=sujetno74463>
- Dorlin, Elsa. 2008. *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*. Coll. « Philosophies ». Paris : Presses Universitaires de France.
- Duval, Sophie et Marc Martinez. 2000. *La satire*. Paris : Armand Colin. 272 p.
- Duval, Sophie et Jean-Pierre Saïdah (dir. publ.). 2008. *Mauvais genre. La satire littéraire moderne*. Coll. « Modernités » n° 27. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux. 481 p.
- Encyclopaedia Universalis en ligne. 2010. *Objet, psychanalyse*. Récupéré en ligne le 11 octobre 2013 <http://www.universalis.fr/encyclopedie/objet-psychanalyse/>
- Engel, Pascal. 2008. « La pensée de la satire ». In *Mauvais genre. La satire littéraire moderne*, sous la dir. de Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah, p. 35-46. Coll. « Modernités » n° 27. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.
- Fredrickson, Barbara L. 1997. « Objectification Theory. Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks. » *Psychology of Women Quarterly*, vol. 21, p. 173-205.

- Freud, Sigmund. 1942. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Gallimard
- Frye, Northrop. 1969. « Le mythos de l'hiver : ironie et satire. » Chap. in *Anatomie de la critique*. Trad. de l'Allemand par Guy Durand. Paris : Gallimard, p. 272-291.
- Garcia Vivero, Maria Dolores (dir. publ.). 2011. *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*. Paris : L'Harmattan, 214 p.
- Guillaumin, Colette. 1978. « Pratique du pouvoir et idée de nature (2) Le discours de la nature. » *Nouvelles questions féministes*, vol. 3, p. 5-28.
- Guillaumin, Colette. 1992. « Le corps construit. » Chap. In *Sexe, Race et Pratique du pouvoir. L'Idée de Nature*. p. 117-142. Coll. « Recherches ». Paris : Côté-femmes éditions.
- Guillaumin, Colette. 2002. « Race et nature. Systèmes des marques, idée de groupes naturels et rapports sociaux. » Chap. in *L'idéologie raciste*, p. 321-353. Paris : éditions Gallimard.
- Guirlinger, Lucien. 1999. *De l'ironie à l'humour, un parcours philosophique*. Nantes : Éditions Pleins Feux. 65 p.
- Grider, Nicholas. 2008. « Interview : Melanie Bonajo. » *I Heart Photograph*. Récupéré en ligne le 10 avril 2012. <http://iheartphotograph.blogspot.ca/2008/03/interview-melanie-bonajo.html>
- Haraway, Donna. 2002. *Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle*. 1<sup>re</sup> éd. 1985. Trad. de l'anglais par Marie Héléne Dumas, Charlotte Gould, Nathalie Magnan. Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Récupéré de <http://www.cyberfeminisme.org/txt/cyborgmanifesto.htm>
- Hutcheon, Linda. 1992. « The Power of Postmodern Irony ». In *Genre, Trope, Gender. Critical essays by Northrop Frye, Linda Hutcheon, and Shirley Neuman*, sous la dir. de Barry Rutland, p. 35-49. Ottawa : Carleton University Press.
- Hutcheon, Linda. 2000. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Chicago : University of Illinois Press. 143 p.
- Johnson, Edgar. 1962. « Edgar Johnson; From A Treasury of Satire ». In *Satire. Theory and practice*, sous la dir. de Charles A. Allen et George D. Stephens, p. 31-33. Belmont (Californie) : Wadsworth Publishing Company inc.
- Jones, Amelia. 1997. « Tracing the Subject with Cindy Sherman. » In *Cindy Sherman Retrospective*, sous la dir. de Amada Cruz et Elizabeth A. T. Smith, 1997, p. 33-54. New York Thames and Hudson. 219 p.
- Jones, Amelia et Tracey Warr. 2000. *The Artist's Body*. Londres : Phaidon. 304 p.

- Jones, Amelia. 2002. « The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment. » *Signs*, vol. 27, no 4, p. 947-978. Récupéré en ligne <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/10.1086/339641>
- Kreuz Roger J. et Richard M. Roberts. 1993. « On Satire and Parody: The Importance of Being Ironic. » *Metaphor and Symbolic Activity*, vol. 8, n° 2. p. 97-109.
- Kubacki, Iwona Maria. 1997. *Angela Carter's Feminist Grotesque*. University of New Brunswick.
- Lavigne, Julie. 2013, novembre. *Rethinking Sexual Self-Objectification in Contemporary Art*. Communication donnée à l'Institute for Gender, Sexualities, and Feminist Studies (IGSF), Université McGill, Montréal. Série Esquisse.
- Liu, Jui-Ch'i. 2004. « Francesca Woodman » s Self-Images. Transforming Bodies in the Space of Femininity. » *Woman » s Art Journal*, vol. 25, n° 1, p. 26-31.
- Löwy, Ilana. 2003. « Intersexe et transsexualité. Les technologies de la médecine et la séparation du sexe biologique du sexe social. » *Cahiers du genre*, vol. 1, n° 34. p. 81-104.
- Malbert, Roger. 2000. « Exaggeration and Degradation : Grotesque Humour in Contemporary Art ». Chap. in *Catalogue de l'exposition Carnavalesque, sous la direction de Hyman, Timothy et Roger Malbert*, p. 75-97. Brighton : Brighton Museum and Art Gallery.
- Miller, Daniel. 1987. *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford : Oxford Blackwell. 240 p.
- Mitov, Christo. « Lee Materazzi. » *Grateful Grapefruit : for Horny Nerds*, septembre 2012. Récupéré en ligne le 10 juin 2013. <http://www.gratefulgrapefruit.com/2012/09/21/lee-materazzi/>
- More, Nicholas D. 2011. « Nietzsche's Last Laugh : Ecce Homo as Satire ». *Philosophy and Literature*, vol. 35, n° 1. p. 1-15.
- Mulvey, Laura. 1975. « Visual Pleasure and Narrative Cinema. » In *The Feminism and Visual Culture Reader*, 2<sup>e</sup> édition, sous la dir. d'Amelia Jones, 2010, p. 57-65. New York, Londres : Routledge, 693 p.
- Notéris, Émilie. 2010. « Féminisme et fétichismes postmodernes. » In *Fétichisme postmoderne*, p. 89-155. Paris : La Musardine. 196 p.
- Oodshourn, Nelly. 2000. « Au sujet des corps, des techniques et des féminismes. » In *L'invention du naturel*, sous la dir. de Delphine Gardey et Ilana Löwy, p. 31-44. Paris : Éditions des archives contemporaines.



- Opp, Karl-Dieter. 2001. « How do Norms Emerge? An Outline of a Theory ». In *L'explication des normes sociales*, sous la dir. de Raymond Boudon, Pierre Demeulenaere et Riccardo Viale, p. 11-44. Paris : Presses Universitaires de France.
- Pérès, André. 1998. *Le rire. Bergson*. Coll. « Philo-textes Commentaire ». Paris : Éditions Ellipses, 62 p.
- Pharo, Patrick. 2001. « Normes de culture et normes de raison ». In *L'explication des normes sociales*, sous la dir. de Raymond Boudon, Pierre Demeulenaere et Riccardo Viale, p. 143-158. Paris : Presses Universitaires de France.
- Premat, Christophe. 2006. « L'institution imaginaire des normes sociales. Normes sociales et processus cognitifs. » *Sens Public revue web*, septembre 2006. Récupéré de <http://www.sens-public.org/spip.php?article316>
- Quint Contemporary Art. *About Lee Materazzi*. Récupéré en ligne le 15 mai 2013. <http://quintgallery.com/artist-statement/about-lee-materazzi/>
- Robinson, Shelagh Wynne. 2001. *Bodies Imaged: Women, Self-Objectification and Subjectification*. Montréal : McGill University. 187 p.
- Robrieux, Jean-Jacques. 1998. « Plume satirique ». In *L'ironie. Le sourire de l'esprit*, sous la dir. de Cécile Guérard, p. 140-159. Coll. « Morales » n° 25. Paris : Éditions Autrement.
- Rutland, Barry (dir. publ.). 1992, 1996. *Genre, Trope, Gender. Critical essays by Northrop Frye, Linda Hutcheon, and Shirley Neuman*. Ottawa : Carleton University Press, 90 p.
- Sangsue, Daniel. 2008. « Parodie et satire. L'exemple de *Macbett* d'Eugène Ionesco ». In *Mauvais genre. La satire littéraire moderne*, sous la dir. de Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah, p. 349-364. Coll. « Modernités » n° 27. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.
- Semprini, Andrea. 1996. *The Object as a Process and an Action. About Objects' Nature and Usage in Everyday Life*. Toronto : Toronto Semiotic Circle, coll. Monograph series of the Toronto Semiotic Circle no. 17. 279 p.
- Sontag, Susan. 2011. *Sur la photographie*. 1<sup>ère</sup> ed. 1977. Trad. par Anne Minkowski. Paris : Christian Bourgois éditeur. 512 p.
- Sundell, Margaret. 1996. « Vanishing Points : The Photography of Francesca Woodman. » In *Inside the Visible*, sous la dir. de Catherine de Zegher, 1996, p. 435-439. Cambridge : MIT Press. 495 p.
- Tate. 2013. *Allen Jones, Chair, 1969*. Récupéré en ligne le 9 septembre 2013. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/jones-chair-t03244/text-catalogue-entry>
- Weeks, Jeffrey. 2011. *The Languages of Sexuality*. Londres/New York : Routledge. 248 p.